الأدب الأمازيغي المعاصر بالمغرب
مظاهره وقضاياه

فؤاد ازروال

فؤاد أزروال

الأدب الأمازيغي المعاصر بالمغرب
مظاهره وقضاياه

ⵜⴰⵙⴽⵍⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ
ⵜⴰⵎⴰⵢⵏⵓⵜ

2013

المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

مركز دراسات وأبحاث

سلسلة رقم:

العنوان : الأدب الأمازيغي المعاصر : مظاهره وقضاياه

التنسيق والمراجعة العامة : فؤاد أزروال

الناشر : المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

الاخراج التقني والمتابعة : مركز الترجمة والتوثيق والنشر والتواصل

تصميم الغلاف : وحدة النشر

صورة الغلاف :

الإيداع القانوني :

ردمك :

المطبعة : مطبعة المعارف الجديدة – الرباط – 2015

حقوق الطبع : محفوظة للمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

تقديم

عرف الأدب الأمازيغي نهضة كبيرة في العقود الأخيرة، نهضة شملت أجناسا وأنواعا مختلفة من الإبداع، وحاولت أن تتجسد عبر الكتابة وأن تنتقل إلى (عصر الحداثة)، وسعت إلى أن تجدد في القيم الجمالية والموضوعية بحيث تكون مسايرة للعصر ومستجيبة لقضاياه ومعبرة عن روحه، وخلقت واقعا أدبيا زاخرا بالعطاء والإنتاج، ومزدهرا بالتنوع في صوره وأشكاله.

وبالرغم من إدراك الجميع لما حققه هذا الأدب، ولأهميته في الثقافة الأمازيغية المعاصرة، فإن لا أحد من الدراسين أو المهتمين بادر إلى جمع مادته ووصفها وتمحيصها، لتقديمها إلى القارئ المغربي ليتعرف عليها وعلى ملامحها، أو سعى إلى جمع المحاولات النقدية المتفرقة في المجلات والكتب والندوات والملتقيات العلمية التي تطرقت إلى جوانبه المختلفة ليخلق منها صورة موسعة تضم أجزاء هذا الأدب وتؤلف بينها.

ولذلك يظل هذا الأدب الأمازيغي الجديد مجهولا لدى عموم المهتمين والقراء المغاربة الذين لا زالوا لا يعرفون من الأدب الأمازيغي إلا أنه إبداعات «شفوية»، «شعبية»، «تراثية»، وأنه مجرد أشعار إنشادية وحكايات وأمثال وألغاز تحتاج إلى التدوين والتوثيق وإلى ضرورة الحفاظ عليها. بينما ـ في الواقع ـ تخطى هذا الأدب الأمازيغي المعاصر كل هذه التصورات والتمثلات وأصبح واقعا قائما بذاته، واقعا مغايرا لواقع الأدب الشفهي القديم، واقعا له ظواهره وملامحه الخاصة، وله هواجسه ومشاكله المميزة، وله رؤاه وأدواته وتقاليده المتفردة.

ولذلك حاولت في هذا الكتاب أن أعرض مدخلا أو وصفا لهذا الأدب الذي يمكن أن يشمل الحديث عنه كتبا ودراسات عديدة، ساعيا إلى التعريف به لدى جميع القراء المغاربة من خلال التطرق إلى بعض مظاهره وتجلياته وإلى بعض قضاياه وإشكالاته،

وذلك بما قدر لي أن أكتشفه أو أصل إليه من خلال اتصالي المباشر بينابيعه ومصارده وأصحابه، دون أن أدعي في ذلك أني قد أحطت بكل مجالات هذا الأدب وعناصر وجوده وهويته.

وهدفنا الأساس من هذا المؤلف المتواضع أن نمهد الطريق لدراسات ومؤلفات أخرى أكثر دقة في التفحص والتمحيص، وتوضيح السبيل للمبدعين الشباب إلى التقدم أكثر في تجديد الأسس والرؤى الفنية الإبداعية مستقبلا، واطلاع جميع القراء والمهتمين المغاربة على اختلاف لغاتهم وفئاتهم على أهم عناصر هذا الأدب وملامحه.

فؤاد ازروال

مدخل عام

يعتبر جل الدارسين للأدب الأمازيغي أن ظهور الكتابة في أواسط السبعينيات من القرن الماضي - باعتبارها عملية لطبع الأعمال الإبداعية الشخصية ونشرها- علامة فارقة بين مرحلتين متباينتين من تاريخ الأدب الأمازيغي، والبداية الفعلية لظهور أدب أمازيغي جديد ذي سمات ومقومات حداثية، إذ عرفت هذه المرحلة الإرهاصات الأولى لحركة إبداعية حاولت التجديد والتطوير من أجل تأسيس هوية أدبية أمازيغية مواكبة لروح العصر. وأكثر من ذلك يعد البعض هذا الظهور للكتابة مؤشرا هاما على انتقال الوعي بالهوية الأمازيغية، بصفة عامة، من مرحلة إلى أخرى أكثر نضجا، فيقول الباحث الحسين وعزي في ذلك: «تحول الوعي التقليدي بالهوية إلى الوعي العصري مع صدور ديوان (ئسكراف) (القيود) سنة 1976 إلى محاكمة علي صدقي أزايكو ومنع الدورة الثانية لجمعية الجامعة الصيفية بأكادير في صيف 1982. وقد شهدت هذه الفترة مجموعة من الإصدارات والتظاهرات الثقافية والفنية..»[1].

إلا أن هذه الحركة الإإبداعية سارت بخطوات بطيئة ومتثاقلة، لأنها ظلت مشدودة إلى إشكاليات الانتقال من الشفاهية إلى الكتابة، ومثقلة بالأسئلة والهموم التي تتعلق بقضايا الوصل أو القطع مع الماضي وتراثه، ولأن جزءا هاما منها اتجه نحو تدوين فنون الأدب التقليدي الشفهي خوفا عليه من الضياع، حتى أن أهم الجمعيات التي كانت ترعى هذه الحركة وتشجعها كانت تركز في أهدافها على (دعم التراث وإحيائه وتطويره) وعلى (إبراز الخصوصيات المحلية والاهتمام بالثقافة الشعبية والتوثيق)[2]. وكان العديد من أطرها ومناضليها يقسم جهده بين الإبداع والخلق الأدبي وبين جمع المتن الأدبي الشفهي وتدوينه كالشاعر الكبير محمد مستاوي الذي كان يصدر الدواوين وينشر في الآن نفسه مجاميع متسلسلة تضم الأمثال والأقوال المأثورة[3].

كما أن هذه الحركة جاءت في شكل مبادرات فردية ومحاولات شخصية لمثقفين من مختلف المشارب الثقافية والمهنية، ولم تنتظم في إطار تيار متجانس يصدر أصحابه عن وحدة في التصور والرؤيا والتطلعات رغم انتمائهم إلى سياق تاريخي وثقافي واحد[4]،

بالإضافة إلى أنهم كانوا منصرفين إلى اهتمامات أخرى عديدة مختلفة في إطار الحركة الثقافة الأمازيغية، الثقافية منها والسياسية والحقوقية.

ولم تهتم الإنتاجات الإبداعية، في هذه المرحلة (أي خلال النصف الثاني من السبعينيات وخلال الثمانينيات)، بالجوانب الفنية والجمالية اهتماما كبيرا، إذ عدتها عناصر ثانوية في الإبداع والخلق، فلم تتحرر بما يكفي من العناصر والقيم التي كانت مهيمنة في الأدب التقليدي الشفهي، وإنما صرفت جل اهتمامها إلى المضامين محاولة التطرق لمواضيع غير مسبوقة في المتن الشفهي، لاسيما ما يمكن أن يكون صالحا منها للتعبير عن الانشغالات الهوياتية الأمازيغية في تلك المرحلة، متخذة من ذلك مدخلا أساسيا إلى التجديد والتغيير. ولعل هذا ما يفسر اقتصار إبداعات هذه المرحلة على فن الشعر دون سواه من الفنون السردية والدرامية.

ومما يفسر أيضا هذا الانشداد إلى المحتوى والارتباط القوي بالخطاب الأمازيغي الهوياتي هو أن جل التجارب الأولى تبلورت في التظاهرات والمهرجانات التي كانت تنظمها الجمعيات الثقافية الأمازيغية، منها - على سبيل المثال - جمعيات: (الانطلاقة الثقافية) و(إلماس) و(ثانوكرا) بالناضور[5]، وجمعيات (الجامعة الصيفية) بأكادير و(الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي) بالرباط[6]. ففي هذه التظاهرات والمهرجانات برزت أولى الأسماء التي ستكتب إبداعاتها وتصدرها في المجلات والجرائد والدوريات أو في مؤلفات مستقلة. وتحقق بذلك تراكم إبداعي مصحوب بأسئلة ونقاشات حول طبيعة الأدب الأمازيغي وضرورة كتابته وتدوينه، وستتعمق وتتطور، ثم تتبلور لاحقا في تحققات وإنجازات إبداعية مغايرة.

ولابد من الإشارة في هذا المجال أن ربط ظهور الأدب الأمازيغي الجديد بمسألة الكتابة فيها نوع من التجاوز أو التعميم المفرط. ويكفي أن نستدل هنا بما لاحظه محمد مستاوي حين يقول: «(...) وخصوصية أخرى قد تجدر الإشارة إليها هي أن الشعر الشفوي قد يصير مكتوبا، كما حدث في السنوات الأخيرة بالنسبة لروائع الشاعر الفنان الحاج الدميسري وسعيد أشتوك والحاج بلعيد وآخرون بالنسبة لشعر الروايس، وكما هو الشأن بالنسبة لديوان أنعيبار المحاورة للشاعرين أحمد عصيد ومحاوره إبراهيم لشكر، أصل الديوان المحاورة المرتجلة بينهما في حلبات المراقص. وكما هو الشأن بالنسبة لديوان أورتي ن ءومارك للشاعرين الكبيرين الحسن أجماع وعثمان أزوليض المعروفين بالمحاورة المرتجلة في ئسوياس المراقص، تم استخراج حوالي أربعة عشرة

شريطا لتصير بعد الشفوية مكتوبة»[7]. فكثير مما كتب في هذه المرحلة هو عبارة عن تجميع أو تدوين لمختارات أدبية مختلفة من بعض حقول الأدب الشفهي كالأمثال والحكايات والأشعار، وبذلك يمكن اعتبار الكتابة بهذا الشكل ـ كما يقول دي سوسور ـ تعيد إنتاج اللغة المنطوقة في شكل بصري فحسب[8]. وهذا يخدم الأدب الشفهي أكثر، ويرسخه ويشيعه بأساليب أخرى.

كما أن العديد من الإبداعات الشخصية التي خرجت إلى الوجود إبان السبعينيات وأوائل الثمانينيات، (واستمر بعضها لحد الآن) هي إبداعات تدخل في خانة الأدب الشفهي أو التقليدي، إذ حافظت أشعارها على التقاليد المتوارثة في استخدام الأوزان والإيقاعات، وفي الاستعمال اللغوي للمجازات والاستعارات، وفي طرائق تناول الموضوعات وأبنية القصائد. وحافظت أيضا قصصها وبعض أشكالها السردية الطويلة على البناء العام للسرد الحكائي في إنشاء عوالمها وفضاءاتها، وفي تسلسل أحداثها ووحداتها ووظائفها السردية، وفي تكوين شخصياتها.

وبذلك كانت، في الريف، ثمة «نصوص ومحاولات كثيرة ذات مستوى فني ضعيف أو متوسط، تحافظ على الوظيفة الإخبارية والتواصلية للغة وتستخدم الأسلوب التقريري والوصفي والأسلوب الخطابي»[9]. وكانت، في سوس، إبداعات كثيرة «تتحرك ضمن أفق تقليد القديم ومحاكاته واستيحاء موضوعاته أحيانا، وتوظيف العقل ليحد من جموح الخيال، وهي أمور تؤدي إلى نص واضح محدد الدلالة. ولذا لا يشعر القارئ بانتقال جذري أو قطيعة بين ما يكتب في بعض الدواوين وما ألفته الأذن لدى الروايس وإينظامن في أسايس»[10]. وكذلك الأمر لم يختلف، في هذا الوضع، بمنطقة الأطلس المتوسط والجنوب الشرقي التي ظل مبدعوها أوفياء للنموذج الأدبي التقليدي على مستوى الشكل والبناء.

ومن الواضح أن هذا الأدب الأمازيغي توجه ـ في البداية ـ إلى الكتابة بوصفها قناة من قنوات الصراع في سوق المبادلات الرمزية، وباعتبارها رافعة أساسية لتطور اللغة والثقافة بمختلف مكوناتها[11]، كما ساد في التصورات الاستراتيجية للحركة الثقافية الأمازيغية، فاستغل لأجل ذلك أبسط الوسائل المتاحة، حتى أنه تم طبع الأشعار والإنتاجات الأدبية على الستانسيل بالآلة الكاتبة كالمجموعتين الشعريتين التي أصدرتهما جمعية الانطلاقة الثقافية بالناضور سنتي 1978 و1979[12]. وهذا التوجه أو التفسير جعل هذه الكتابة الأدبية تجنح إلى معانقة السياسي والأيديولوجي، جاعلة مجمل تيماتها وموضوعاتها تتناول

قضايا الأرض والقرية والتهميش والهوية والمعاناة[13]، منخرطة، بذلك، في النقاشات العامة التي كانت تخوض فيها الحركة الثقافية الأمازيغية آنذاك.

ورغم ذلك فقد استطاعت هذه المرحلة أن توفر قاعدة قوية وواعدة من أجل إحداث طفرة نوعية في الأدب الأمازيغي تدخله في مرحلة «الحداثة» بمنجزاته الإبداعية اللاحقة، تلك الإنجازات التي حاولت أن تحاكي أو (تضاهي) منجزات الآداب الإنسانية في مختلف الأقطار المجاورة، لاسيما منجزات الأدبين الفرنسي والعربي، والتي جاءت مع بداية العقد الأخير من القرن المنصرم مثيرة سؤال الكتابة من منطلق مخالف وبوعي جديد.

وتجدر الإشارة أيضا، إلى أن مسألة الكتابة أو التدوين في الأدب الأمازيغي، مسألة غير محسومة من الناحية التاريخية، ويمكن مناقشة قضية حضورها أوغيابها من زاوية قيمتها الرمزية عبر العصور. إذ نجد هناك ملاحظات عدة في المراجع التاريخية تشير إلى احتمال أن الأمازيغ قد كتبوا آدابهم ودونوها بحرفهم الأصيل (التيفيناغ) منذ الأزمنة الغابرة، لكن الفينيقيين والرومان لما احتلوا شمال إفريقيا حاولوا طمس هذه الآداب وكل ما هو مكتوب بالحرف الأمازيغي وباللغة الأمازيغية ليرسخوا آدابهم ولغاتهم وحروفها. ويشير المؤرخ مرمول قي كتابه حول إفريقيا إلى ذلك بقوله: «إن الرومان طمسوا العناوين والحروف القديمة التي وجدوها في إفريقيا لما احتلوها، ووضعوا مكانها عناوينهم وحروفهم حتى يخلدوا وحدهم، الأمر المعهود عند الفاتحين. ومن ثم لم يبق أي أثر للحرف الإفريقي. وليس من الغريب إذن أن يكون الأفارقة الأقدمون فقدوا حروفهم بعدما مرت عليهم عدة قرون تحت نير مختلف الأمم المتباينة الأديان»[14].

ونهجت الدول الحاكمة، بعد الفتح الإسلامي، النهج نفسه فكانت تحرق وتتلف كل ما يؤلفه الأمازيغ أو يسجلونه. ويقول مارمول أيضا أن «الخوارج أمروا عندما كانوا يحكمون إفريقيا بإحراق جميع الكتب التاريخية والعلمية حتى لا تقرأ سوى مؤلفات نحلهم»[15]. وبعبارات أوضح يصف الحسن الوزان الأمر بحديثه: «وفي الوقت الذي كان حكم إفريقيا بيد المبتدعة الفارين من خلفاء بغداد أمروا بإحراق جميع كتب الأفارقة المتعلقة بالتاريخ والعلوم، متوهمين أن الإبقاء على هذه الكتب من شأنه أن يترك الأفارقة على نخوتهم القديمة ويدعوهم إلى الثورة والارتداد عن الإسلام.

ويذهب فريق آخر من مؤرخينا إلى أنه كانت للأفارقة لغة مكتوبة خاصة بهم، لكنهم افتقدوا هذه الكتابة من جراء احتلال الرومان لبلاد البربر، وطول حكم المسيحيين الذين

فروا من إيطاليا، ثم القوط من بعدهم. والرعايا ملزمون باتباع عادات حكامهم إن أرادوا إرضاءهم، وذلك ما حصل للفرس الخاضعين للعرب، فقدوا هم أيضا كتابتهم وأحرقت جميع كتبهم (....) وذلك ما فعله أيضا الرومان والقوط لما حكموا بلاد البربر»[16].

ويذهب المؤرخون إلى أن الأدب الأمازيغي في هذه الفترة وما تلاها كان مزدهرا، وتحدثوا عن إمكانية وجود إنتاج أدبي غزير خلال حكم الدولة البرغواطية[17] وخلال الدولة الموحدية و«خاصة في بدايتها إذ يعتبر زعيمها المهدي بن تومرت أديبا ومنظرا في اللغة الأمازيغية، ولا يستبعد أن يكون المهدي ألف كتبا عديدة بالأمازيغية لم يصلنا منها إلا القليل (اعز ما يطلب)»[18].

ومن المؤكد أيضا أن الأدب الأمازيغي عرف الكتابة منذ بداية القرن السادس عشر، وازدهر إبان القرن التاسع عشر بشكل واسع «بالحرف العربي، خاصة في منطقة سوس، وبالحرف اللاتيني عند الجامعيين والباحثين الأوربيين(حتى أنه) إذا قمنا بمحاولة جرد ما كتبه هؤلاء، خاصة الفرنسيين والإسبان، حول اللغة والأدب الأمازيغي، نجد أنفسنا أمام مكتبة ضخمة جدا»[19].

كما أنه من المعلوم أن منطقة سوس «تمتلك تقليدا أدبيا في شكل المخطوطات، مكتوبة بأمازيغية تاشلحيت بالحروف العربية، وهو تقليد موجود منذ أربعة أو خمسة قرون»[20]. وهذه المخطوطات لا يزال بعضها موجودة عند الأشخاص يحتفظون بها ويخبئونها، وبعضها موزع على العديد من المكتبات الأوروبية[21]. إلا أن الباحثة دانييلا ميرولا ترى أن جل هذه الكتابات التي تمت بالحرف العربي كانت ذات مضمون ديني تربوي في الأساس، وقلما كانت تهتم بجانب الإبداع الأدبي[22].

وعطفا على ما سبق، فإن الربط الآلي والمباشر بين (الكتابة)، باعتبارها فعلا تدوينيا أو توثيقيا للإبداع الأدبي وبين ظهور الأدب الأمازيغي الجديد فيه نوع من الإجحاف والتجاوز التاريخيين. وإنما ظهر هذا الأدب بفعل التحول العام الذي مس الوعي التقليدي بالهوية والثقافة الأمازيغيتين، ونزع به نحو التحديث والتجديد ابتداء من أواسط السبعينيات المنصرمة، والذي كانت (الكتابة)، باعتبارها إحدى وسائل تحقيق غايات هذا التحول، من إفرازاتها. فانطلقت الإرهاصات الأولى للكتابة الأدبية، مواكبة لتاريخ هذا التحول، وهي تتغيا إثبات هوية أدبية وفكرية أمازيغية من خلال الإنتاج ومراكمته، ثم تعمقت وتوسعت لتسعى إلى جعل فعل (الكتابة) فعلا يجدد العملية الإبداعية الأمازيغية ويخلق أدبا جديدا و(حداثيا).

الفصل الأول

الأدب الأمازيغي الجديد بالمغرب
نشأته وفنونه

إن الأدب الأمازيغي الجديد هو ذلك الأدب الذي تم إبداعه باللغة الأمازيغية مكتوبا في إطار الطبع والنشر بالطرق الحديثة، والذي ظهرت أولى بوادره في بداية التسعينيات من القرن الماضي، مسنودا برؤية حداثية تدعو إلى خلق قيم فنية وأدبية جديدة تروم تجاوز الأساليب والأشكال والأنواع التقليدية في التعبير الأدبي، وتسعى إلى إثراء الثقافة الأمازيغية بأدب يتسم بالتعدد والانفتاح على أنماط تعبيرية وإبداعية جديدة تستجيب للتحولات السوسيوثقافية التي همت المجتمع المغربي.

ويبدو أن هذا الأدب، خارج المغرب، قد انطلق مبكرا في الجزائر بمنطقة القبائل، إذ ترجع بداياته إلى سنوات الأربعينيات مع الإنتاجات الشعرية لمجموعة من المناضلين اليساريين القبائليين من الحركة الوطنية وفريق من الشعراء والأدباء المحليين الذين حاولوا التجديد في الأشكال والمواضيع والتمرد على الصيغ التقليدية في التعبير الأدبي. والذي سيترسخ (أي الأدب) أكثر خلال السبعينيات مع الكتابات الأمازيغية التي نشرت بـ (نشرة الدراسات الأمازيغية) ثم مجلة (تيصوراف)، والتي ستتعزز بالإصدارات الأولى والمتتالية للمجاميع الشعرية والتآليف الروائية والمسرحية خلال الثمانينيات. وبعد الانفراج الثقافي والسياسي النسبي الذي تلا سنة 1988، ستحتضن العديد من دور النشر بفرنسا ـ وبالجزائر فيما بعد ـ أعمال جيل جديد من الأدباء القبائليين المجددين في مختلف المجالات[23].

وبالرغم من هذا التفاوت التاريخي، فإن التجربتين (أي المغربية والجزائرية) في هذا الأدب تتقاطعان في العديد من المظاهر والخصائص التي لا نجدها في التراث الأدبي التقليدي. فهما معا، بالإضافة إلى استعمالهما لوسائط أو وسائل جديدة في الإنتاج والتوزيع والنشر، تشتركان في:

- طبيعة اللغة المستعملة وأشكال توظيفها واستخدامها،
- طرائق معالجة المواضيع وتناولها،
- الوظائف الأيديولوجية والجمالية ودرجة الالتزام بها،
- ظروف الإنتاج اللسانية والثقافية والتاريخية،
- البنيات المعقدة والمركبة للنصوص الإبداعية مهما كان جنسها[24].

وإذا عدنا إلى هذا الأدب في المغرب فإننا نجده قد اكتسب، في مسار نشأته وتطوره، تمظهرات أساسية تميزت على مستويين اثنين: الإبداع الشعري والأجناس الجديدة.

فالإبداع الشعري امتاز بتحول «منطقي، ربما سريع، متنقلا من الطابع التقليدي، إلى الأسلوب الحديث مستفيدا من تجارب أخرى»[25]، وحقق تراكما إبداعيا ملحوظا وظاهرا، بينما الأجناس الأخرى، من رواية وقصة ومسرح، فقد كانت انطلاقتها صعبة وعسيرة، ولم تحقق إلا تراكما محدودا أقل بكثير مما راكمه الشعر[26] . وجاء كل هذا في سياق مشروع (تحديثي) تبناه الخطاب الثقافي الأمازيغي، وحاول من خلاله تجاوز (النموذج التقليدي) لأجل خلق أدب بديل ومخالف، حتى يظهر إمكانيات الثقافة الأمازيغية وقدراتها التي ينكرها عليها بعض الدارسين والباحثين.

ووصف الباحث محمد أوسوس، على سبيل المثال، الحركية التي خلقها هذا المشروع بمنطقة الجنوب قائلا: «عرفت الساحة الأمازيغية بسوس مؤخرا دينامية ملحوظة تجلت في تنامي الوعي بأهمية الفعل الإبداعي الكتابي في الإقلاع بالأمازيغية، وتحقيق التراكم في مجال النشر والمطبوعات لتجاوز وضعية الشفوية المرتبطة بهذه الثقافة. فظهرت، في الآونة الأخيرة، نخبة من الشباب ترى في الكتابة أداة أساسية في تحديث اللغة والأدب الأمازيغيين، وعرف حقل المكتوب الشعري حركة غير مسبوقة بظهور أسماء عدة شابة وسمت المشهد الشعري الأمازيغي الحديث بأكادير وسوس عموما، مبشرة بالتجديد، ملوحة بتجربة يراد لها أن تنخرط في سياق التحديث الذي يرتبط في الشعر الأمازيغي بالانتقال من الشفوي إلى المكتوب، باعتبار فعل الكتابة في الأمازيغية يتجاوز كونه مجرد فعل تدوين أو حفظ الموروث إلى كونه فعلا إنشائيا تثويريا لبنيات الثقافة ذاتها»[27].

وعموما، إن هذا الأدب الجديد، سواء في سوس أو في الريف والأطلس المتوسط، جاء في إطار التحولات والتطورات الهامة التي خضع لها المجتمع المغربي، والتي يفسرها بإجمال الباحث اليماني قسوح بقوله: «لقد خضع المجتمع لتطورات هامة مست هياكله الاقتصادية العتيقة، وهددت بنياته الجماعية التقليدية بالتفكك، نتيجة الزحف الرأسمالي الذي بدأ يفرض تحولا سوسيواقتصاديا شاملا على المجتمع القروي، تخلخلت معه التوازنات الاجتماعية التقليدية بدورها، حيث تقلص دور القبيلة، وتفكك التماسك الأسري، وتفشت ظاهرة الهجرة بمختلف أشكالها، وقد ساهم في هذه النقلة أيضا اتساع دائرة التمدرس، وعامل اكتساح اللغات والثقافات الأخرى للساحة الثقافية

والإدارية، وانتشار الإعلام، وتطور وسائل الاتصال بين مختلف المناطق، وما يصاحب كل هذه العوامل من تفكك للهوية الثقافية، وازدياد خطر التهميش والاستلاب على اللغة والمجتمع الأمازيغيين.

وهذه التحولات السوسيو-اقتصادية التي شهدها المجتمع الأمازيغي قد أثرت بشكل واضح على مختلف أشكال التعبير الثقافي، ومن ضمنها الأدب حيث ظهرت نخبة من المبدعين المثقفين والمتعلمين دفعتهم الغيرة على ثقافتهم إلى القيام بمبادرات فردية من أجل الممارسة الفعلية للغة وإرساء تقليد الكتابة والإبداع. هكذا ظهرت عدة أسماء إبداعية من كلا الجنسين، راكمت بيبلوغرافيا إبداعية أدبية مهمة في مختلف الأجناس الأدبية»[28].

ومن خلال ما أورده كل من محمد أوسوس واليماني قسوح، في قوليهما السابقين، تتضح الصورة العامة للأدب الأمازيغي الجديد، إن في شكل حيويته وحركيته، وإن في الإطار العام الذي تحرك ونشط فيه. وبذلك يمكن اعتبار هذا الأدب تجربة خاصة داخل الثقافة الوطنية بالمغرب على وجه العموم، وداخل الثقافة الأمازيغية على وجه الخصوص، وتجربة تمثل أو تعبر عن التحولات والتغيرات العميقة التي مست مختلف المجالات في المغرب المعاصر.

بواعث النشأة وظروفها

دعت الظروف التي مرت بها الثقافة الأمازيعية في العقود الأخيرة إلى ضرورة إعادة النظر في كل مكوناتها ومقوماتها، وشكلت وعيا جديدا أخذ بعين الاعتبار التبدلات والتغيرات السياقية للإنتاج الثقافي، لاسيما الفني والأدبي منه، إذ كثرت الدعوات المنادية إلى ضرورة تحديث الأدب الأمازيغي و«الانتقال من مرحلة الشفاهية والتقليد إلى مرحلة الكتابة والتجديد (...)، استجابة لما يتطلبه الانتقال من حياة البادية والمجتمع القبلي إلى حياة المدينة والمجتمع المدني، بكل ما يرافق هذا الانتقال من تحولات على المستوى الاجتماعي والسياسي والثقافي... وما يتطلبه من إبداع في الرؤى وأشكال فنية جديدة»[29]، وتماشيا مع الانتقال من مرحلة الدفاع عن التراث الأمازيغي وثقافته من لدن الحركة الهوياتية الأمازيغية إلى مرحلة المطالبة «بضرورة الاعتراف بكون اللغة والثقافة الأمازيغيتين مكونيين أساسيين للهوية الثقافية المغربية، مما استدعى ترجمة هذا الاعتراف مؤسساتيا من خلال الاهتمام بهما، لا فقط كتراث، بل كمناخ للإبداع وابتكار قيم جديدة، وذلك بالانتقال من نسق الفنون الشعبية الأمازيغية إلى نسق الإبداع الحديث»[30] في كل حقول الخلق الفني ومجالات الإبداع الأدبي، فظهرت مبادرات عدة، فردية وجماعية، من أجل إنجاز هذا الانتقال وتحقيق هذه الترجمة.

وتشكلت أولى المبادرات، في هذا المجال، في ثلة من المبدعين الشباب الذين تأثروا بالأساتذة الباحثين الذين عادوا من فرنسا في أواخر السبعينيات، واندمجوا في الجامعات المغربية وبعض الجمعيات الثقافية المحلية من أجل التحسيس بمسألة الهوية الأمازيغية وثقافتها[31]، وكذلك تأثروا (أي المبدعون الشباب) ـ بعد أن ارتادوا الجامعات المغربية ـ «بصعود الفكر اليساري وتشبعهم بالأفكار التقدمية الداعية إلى رفض الفكر والمؤسسات السائدة، واستنبات أفكار ومؤسسات بديلة تكرس الوعي بضرورة مراجعة مختلف أشكال التعبير الرمزي»[32]، مما قادهم إلى إعادة النظر في وضعية الأدب الأمازيغي السائد، لاسيما الشعر، وفي وظائفه وأدواره.

ومما زاد في رغبة هؤلاء الشباب في التحديث والتجديد في إبداعاتهم الأدبية احتكاكهم ـ في رحاب الجامعات والملتقيات الثقافية ـ بالتجارب الأدبية العربية والعالمية الرائدة، واطلاعهم على مختلف التجارب الإنسانية الرائجة في الساحة الثقافية، فأدركوا أنه

لا يمكن لهم أن يظلوا سجناء التقليد وإعادة الإنتاج في إطاره، بل عليهم أن يتجاوزا أنفسهم فيبدعوا بأساليبهم وطرائقهم التعبيرية الخاصة والملائمة لجيلهم.

وأغلب هؤلاء المبدعين تلقوا تعليمهم بلغات أخرى، خاصة الفرنسية والعربية، وكان لذلك أثر هام في اختياراتهم للكتابة بالأمازيغية وتوجهاتهم الأدبية[33]، بحيث حاول كل واحد استلهام ما يتلاءم مع ثقافة اللغة التي تعلم بها واتنباتها في أعماله وإبداعاته.

هكذا خلق مجال ثقافي جديد، لجيل جديد، وفي مناخ جديد يساعد على تصريف الإبداع الأدبي بوسائل مغايرة وعبر قنوات غير معهودة في الثقافة الأمازيغية التقليدية، وأثمر ذلك أصواتا شابة عملت على نقل التجربة الأدبية «إلى آفاق جديدة، وإنقاذها من ربقة الرتابة والاجترار»[34] اللذين ظلا مهيمنين على الإبداع الأمازيغي لأجيال طويلة.

كما أن الحركة الثقافية الأمازيغية التي تصاعد خطابها منذ أواخر الثمانينيات الماضية جوبهت بآراء تشكيكية (عدائية) في قدرة الثقافة الأمازيعية على احتواء الفكر الحديث والمعرفة الإنسانية المعاصرة والتعبير عنهما. وكانت هذه الآراء لا (ترى) في الثقافة الأمازيغية إلا (تراثا تاريخيا) متهالكا في لغته وآدابه وفنونه، ولا يمكن له أبدا الخروج من عباءة (التقليدي) و(الشفهي) بمعنييهما التبخيسي والتحقيري. وهنا انبرى فريق من المناضلين الشباب من ذوي المواهب الأدبية والمعرفة العامة أو المعمقة بالآداب العالمية إلى التصدي لمثل هذه الآراء، وإلى إظهار حقيقة لغتهم وثقافتهم القادرتين على مسايرة العصر في كل تجلياته ومظاهره. «فبرز نوع من الاشتغال النقدي على الإبداع الأمازيغي، لكنه في عمومه محكوم بهاجس الكم (أملته طبيعة المرحلة وضرورة التأسيس المعرفي، أي هاجس التراكم على مستوى النص الإبداعي)، فاتجهت الجهود نحو التنقيب عن النصوص وإخراجها إلى الوجود أو نقلها من بنية الثقافة الشفوية إلى بنية الثقافة المكتوبة (من المسموع إلى المقروء)»[35]. ثم بعد ذلك، توالت المجهودات في اتجاه تعزيز هذا التراكم بالإبداعات ذات الملامح الجديدة المعروفة في الآداب الإنسانية الراهنة. وحاولت أن ترتقي بها - ما أمكن - إلى اعلى المستويات المتاحة والممكنة لتكون الأجوبة على الأسئلة التشكيكية مقنعة (للسائلين) ومرضية (للمجيبين).

ولأن الخطاب الهوياتي الأمازيغي هو خطاب منفتح وشامل لكل ما ينتج بالأمازيغية ببلاد تامزغا (أي شمال إفريقيا)، سواء عند القبائليين أو الطوارق أو أمازيغيي ليبيا أو سواهم[36]، فإن جيل الأدباء الشباب إبان التسعينيات اطلعوا على كل ما أنتجه إخوانهم

في البلدان الأخرى، لاسيما القبائليين، وتأثروا بأدبهم الجديد وحاولوا أن يحذوا حذوهم في مغامرة التجديد والتحديث. ولذلك جاءت العديد من نصوصهم ممتلئة بالألفاظ والكلمات المستحدثة من لدن لسانيي وباحثي القبائل. ولذلك استخدموا أيضا المصطلحات نفسها التي استعملت في توصيف الأدب الأمازيغي بالقبائل، من قبيل: (تاسكلا) و(أونكال) و(أسفرو) و(أمزكون)...

وهذا التأثير ظل عاملا محفزا من ضمن العوامل التي أطلقت هذه التجربة، ولم تتجاوز ذلك إلى أن تكون مظهرا عاما أو خاصية مهيمنة. فبعد سنوات قليلة من البداية واصل المبدعون الأمازيغيون بالمغرب مراكمة الإنتاج في إطار وطني خالص وهم يتابعون ـ كلما سمحت الفرصة ـ ما تتمخض عنه التجربة القبائلية. بل إن العديد من المتتبعين بدأوا يلاحظون أن الإبداع الأمازيغي المغربي حقق تقدما ملموسا ومميزا على نظيره الجزائري لما توفرت له الظروف المعنوية والمادية التي ساعدته على النماء والتطور والتعدد.

ومما شجع مبدعو هذا الأدب أكثر وفتح لهم الآفاق الجديدة وبين لهم بعض السبل التي يمكن أن يتبعوها لأجل تحقيق غاياتهم ومراميهم ظهور كتابات نقدية تفحصت النصوص ودرست جزءا او بعضا من المتن الإبداعي. وظهرت هذه الكتابات متزامنة مع بوادر وطلائع هذا الأدب، واتخذت شكل مقالات في الجرائد والصحف أحيانا، وشكل مؤلفات جماعية أو فردية أحيانا أخرى[37]. وتميزت «باستثمار التراكم المعرفي لدى أصحابها في قراءة النص الأمازيغي، الشفوي والمكتوب، خاصة على مستوى مفاهيم النقد والقراءة، وطورت لغة النقد وأساليبه، مستلهمة الخلفيات المعرفية والأطر النظرية التي تحققت لهؤلاء الدارسين من خلال تكوينهم في مختلف حقول المعرفة، من فلسفة ونقد ولسانيات... وهكذا فتحت التجربة المجال لجهاز مفاهيمي جديد، ومعجم نقدي متخصص، من قبل ما نجد في مقاربات الشعر: المغامرة الشعرية، وشعرية النص، والتماسك الرؤيوي في الشعرالأمازيغي، والعمق الفني وقوانين النظام الداخلي، ووعي الحركة الشعرية الأمازيغية، وهلم جرا. أو كما نجد في دراسة السرد الأمازيغي من قبيل: شعرية السرد، وتنظيم السرد أو البناء السردي، والخطاب، والوظيفة، وبنيات الفضاء، واستراتيجية السرد والرؤية إلى العالم»[38].

وقد ركز أغلب النقاد الذين تناولوا هذا الأدب على التعريف والتقديم، وحاولوا، في بعض الأحيان الأخرى، أن يوجهوا مبدعيه نحو القيم التي تجعل من أعمالهم

أعمالا حداثية ومعاصرة، تجمع بين السائر في الآداب الكونية الراهنة و«الجميل» السائر والمنفتح في التراث المحلي. وفي كثير من الأحيان، كانوا يوجهون اعتراضات أو ملاحظات قاسية بشأن ما يرونه انحرافا أو تقاعسا في الإبداع وما قد يكون إنتاجا دون المأمول. وكتبوا بكل اللغات المعروفة التي يتقنها المبدعون الأمازيغيون، من فرنسية وعربية وأمازيغية. وكان لكل ذلك أثر إيجابي بالغ في الدفع بهذا الأدب نحو التطور وفي تسريع وتيرة تقدمه ونموه.

ومما نشط حركة النقد والدراسة لهذا الأدب تنظيم تظاهرات ثقافية ولقاءات ومهرجانات أدبية عدة بمختلف مناطق البلاد حول موضوع الأدب الأمازيغي. وكانت تجمع بين القراءات الإبداعية والجلسات العلمية، وتجمع بين المبدعين على اختلاف مشاربهم ومناطقهم، وبينهم وبين المهتمين والدارسين. وتمخض بعضها عن إصدار أعمالها أو أشغالها في كتب أضحت مصادر مهمة ومراجع أساسية يرجع إليها المهتمون والمبدعون على السواء. ومن أهم هذه المهرجانات، على سبيل التمثيل لا الحصر:

- الملتقى الأول للأدب الأمازيغي، ونظمته الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي بالدار البيضاء سنة 1991، وطبعت أشغاله في كتاب تحت عنوان **(تاسكلا تمازيغيت، مدخل للأدب الأمازيغي)**.
- الندوة الدولية حول موضوع الأدب الأمازيغي بين الشفاهة والكتابة، ونظمها المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية بالرباط سنة 2003، وأخرجت أعماله في مؤلف ضخم باسم:

La littérature amazighe, Oralité et Ecriture, Spécificités et Perspectives.

- ندوة حول موضوع قراءات في الأدب الأمازيغي المكتوب، نظمها المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب بالرباط سنة 2005، ونشر مداخلاتها في ملف خاص بمجلة «آفاق» في عددها 72 سنة 2006.

فقد شكلت هذه المهرجانات مناسبات في غاية الأهمية لتلاقح الرؤى والاهتمامات والإبداعات الجديدة، ولتقدم الجديد وتطور المنجز وتعرف بهما، ووفرت حظوظا مناسبة لإظهار المواهب الجديدة وتقديمها، وإشراك الجميع في قضية النهوض بهذا الأدب الفتي، والتعبئة لأجل توسيع مدارك المنخرطين في تفعيله وآفاقهم.

وانضافت إلى هذه المهرجانات، المسابقات والجوائز الخاصة التي استحدثت من قبل بعض المؤسسات للتشجيع على الإبداع المتميز لدى كل المبدعين الأمازيغيين أو لدى فئة المبدعين الشباب أو لدى بعض كتاب نوع معين من الأدب، كجائزة الثقافة الأمازيغية التي يمنحها المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية كل سنة للأعمال البارزة في مجال الإبداع الأدبي الأمازيغي، وجائزة القناة الثانية في الإبداع باللغة الأمازيغية التي تقدمها هذه المؤسسة الإعلامية لأفضل أعمال الأدباء الشباب. وقد حفزت مثل هذه الجوائز على الانخراط في تجويد المنجز الأدبي الأمازيغي والبحث عن التميز وتقديم الجديد وإضافة قيم فنية عما سبق.

كما أن إدخال الأمازيغية إلى مجال التدريس أو التعليم، الأساسي والجامعي معا منذ سنة 1995، بالرغم ما اعتور ذلك من نواقص والتباسات وترددات أو انتكاسات[39]، أوجد حاجة أساسية إلى النصوص الأدبية باختلاف أنواعها وأشكالها. وبذلك دعت الضرورة مجموعة من الشباب الأدباء إلى الكتابة في الأجناس الجديدة وإلى التنويع والتطوير في الأجناس التقليدية من أجل توفير المادة اللازمة والكافية من جهة أولى، ومن أجل توفير النصوص اللائقة والمسايرة لمتطلبات الدرس الحديث بالجامعة من جهة ثانية.

وقد جاءت هذه الحاجة من دافعين أساسين هما: إنجاح تجربة التدريس هذه وتعزيز رهانها المعرفي والثقافي. وتجلى الأول في الإسراع بإنتاج النصوص والمؤلفات التي تتطلبها العملية التعليمية في كل المستويات للاشتغال عليها بمختلف المناهج والأدوات، والثاني في تقديم نموذج أدبي يعزز الوعي بحركية الثقافة الأمازيغية وانفتاح لغتها على العصر والحداثة بشكل يضاهي نماذج الآداب الأخرى التي تدرس وتلقن بالمدرسة والجامعة المغربيتين.

إلا أن من سوء حظ هذا الأدب الأمازيغي الجديد أنه جاء في زمن تراجع فيه المغاربة بجميع فئاتهم عن الكتاب والقراءة بشكل كبير، وفي زمن تكاد تنقرض فيه المكتبات والخزانات العمومية والنوادي الأدبية في جل مرافق الدولة، خاصة بالمدن والمناطق القروية النائية التي تقطنها الأغلبية الأمازيغية. وجاءت في سياق وطني يضع فيه المسؤولون الأدب والثقافة في أسفل مراتب اهتماماتهم الاستراتيجية وخططهم السياسية في التدبير والتسيير، ويعتبر فيها المواطنون الإبداع الأدبي غير ذي جدوى في حياتهم اليومية التي تستغرقها المشاكل الاقتصادية والاجتماعية.

الإبداع الشعري
ملامح التجديد ومظاهره

إن أول ما يميز الشعر الأمازيغي الجديد عن نظيره التقليدي هو توجهه نحو تصريف إنتاجاته من خلال قناة الكتابة، بدءا بالمطبوعات التي كانت تصدرها الجمعيات، مرورا بالنشر في الجرائد والمجلات المحلية والوطنية التي كانت تعنى بالثقافة الأمازيغية، وانتهاء بإصدار الدواوين والمجاميع الشعرية[40]، فأصبح إبداعا كتابيا، أي «يعتمد على النشر في تبليغه إلى القراء، وكتابته لا تتم لأغراض تدوينية وتوثيقية يتولاها الباحث أو المهتم دون الشاعر- المغني ذاته، بل إن الأمر يتعلق بتأليف وقرض كتابي في جوهره، يقوم به الشاعر- المؤلف الذي يحتفظ بحق امتلاكه لإبداعاته المنسوبة إليه»[41]، و انفصل بذلك «الشعر عن الغناء، إذ أن الشاعر يكتب قصيدته، ويترك أمر تلحينها أو إنشادها للآخر»[42]. بل وأكثر من ذلك، أصبحت بعض الأشعار لا تصلح للغناء والتغني بها في رقصات أحواش (أو سواها) لأنها لا تتوفر على الأوزان، العامة منها والخاصة، كأشعار علي صدقي أزايكو التي تنتمي إلى (الشعر الحر)[43].

ومرت الإبداعات الشعرية الجديدة في نشرها عبر ثلاث مراحل أساسية قبل أن تصل إلى الاستواء أو إلى تحقيق شكلها الأخير، وهي :

- **المرحلة الأولى:** تدوين النصوص الشعرية التي كانت تلقى في التظاهرات الفنية والثقافية من قبل الشعراء، والتي غالبا ما كان يشارك فيها مبدعون شباب راغبون في التجديد والتغيير.

فعلى سبيل المثال، وثقت جمعية الانطلاقة الثقافية بالناظور القصائد التي ألقيت في المهرجان الأول للشعر الأمازيغي سنة 1979[44]، والتي ساهم بها شعراء شباب سيكون لهم دور هام في قيادة حركة التجديد في الشعرالأمازيغي بمنطقة الريف فيما بعد، كالشاعرين سعيد الموساوي وأحمد بنجيلالي والشاعرة فاظما الورياشي.... ونشرت جمعية الجامعة الصيفية النصوص التي ألقيت والمناقشات التي تلتها أثناء أشغال الدورة الأولى للجامعة الصيفية سنة 1981، والتي بلغ عددها سبعة عشرة قصيدة أمازيغية[45].

- **المرحة الثانية:** النشر في الجرائد والمجلات التي اهتمت بالقضية الأمازيغية والتي بدأت تظهر في مختلف أنحاء البلاد، كجريدتي (أدرار) و(تاويزا) ومجلتي (أمود) و(تيفاوت)، والتي وجد فيها (أي الجرائد والمجلات) الشعراء الشباب مساحة هامة لعرض إبداعاتهم المغايرة والطموحة.

فإذا تأمل الدارس في ما نشرته مجلة (أمود) التي صدرت منها ثلاثة أعداد خلال سنتي 1990 و1991 سيجد أنها «دأبت على نشر النصوص القصيرة (التي) لا تتعدى مساحة نشرها صفحة واحدة»[46]، وبلغ عدد القصائد المنشورة بها 31 قصيدة لـ 24 شاعرا، منها قصيدة اشترك في إبداعها شاعران[47]. وفي هذا ما ينم عن وجود تغييرات جذرية في شكل القصيدة وبنيتها وفي تقاليد إنتاجها.

- **المرحلة الثالثة:** إصدار الدواوين التي بدأت بشكل محتشم منذ الثمانينيات لما بادر بعض المبدعين إلى إخراج نصوصهم النازعة إلى مخالفة السائد والقائم في التقاليد الشعرية الشفوية، كعلي صدقي أزايكو الذي أخرج ديوانه الأول تحت اسم (تيميتار) سنة 1988. وحاول، كذلك، أخرون من المناضلين أو المهتمين بالقضية الأمازيغية إصدار مجموعات شعرية يرومون من خلالها تأكيد إمكانية تطوير الشعر الأمازيغي كإبراهيم أخياط وحسن إد بلقاسم.

وبعد انصرام العشرية الثمانينية الماضية استرسلت عملية إصدار الدواوين بانتظام وبتواتر. وفيها سيستمر بعض الشعراء المخضرمين في الإنتاج والنشر، قبل أن تلتحق بهم كوكبة من الشعراء الشباب الذين سيتجرأون أكثر في حركة التجديد والتغيير، والتي سيغطي نشاطها كل مناطق البلاد بالريف وسوس والجنوب الشرقي.

وهذا التدرج في الانتقال من الشعر الشفهي إلى الشعر المكتوب، ومن القصيدة التقليدية إلى القصيدة الحديثة، كان من أهم العوامل التي يسرت عملية هذا الانتقال، وجعلتها تتم بنوع من اليسر والسلاسة. وأيضا، من خلال صيرورة هذا التدرج كانت التجربة الشعرية الأمازيغية تجمع مكوناتها وعناصرها التي ستبلغ بها أفق الحداثة المنشودة والتغيير الممكن.

ويرى بعض الباحثين أن هذا الشعر الأمازيغي الجديد، وإن تخلص من رتابة البناء الغنائي التقليدي الموحد الأبيات والقافية، ولجأ إلى نظام السطر الشعري وتنويع القوافي، بقي غير مسنود «برؤية حداثية شاملة وعميقة على مستوى اللغة الشعرية والصورة

والرمز، وعلى مستوى بناء الرؤية الشعرية وتشكيل الزمان والمكان وتوظيف التراث بطريقة حوارية ورمزية إلا في قصائد قليلة»[48]، أو أنه «لم يتجاوز (هاجس التحديث) بسبب ندرة النصوص المكتوبة وعدم رسوخ تقاليد تلقي النص الشعري المكتوب لدى المتلقي الأمازيغي، لعدم تمرنه على فعل القراءة من خلال تدوين الرصيد الشفوي ونشره»[49].

وبالرغم مما في هذه الأراء من وجاهة وصدق، والتي يقودها بعض النقاد والدارسين في إظهار بعض مواطن الضعف في هذه التجربة الشعرية الأمازيغية الجديدة، والتي تتناسى عاملي الزمن والتاريخ وكذلك السياق العام لتطور الأدب والثقافة الأمازيغيين، فإنه لا يمكن غض الطرف عن التحولات أو التغييرات الهامة التي طرأت على عناصر القصيدة الأمازيغية التي قال بشأنها الباحث الحسين المجاهد: «فضلا عما تتميز به لغة الشعر الأمازيغي الحديث من غرابة بالمقارنة مع لغة الخطاب اليومي، شأنها في ذلك شأن لغة الشعر في العالم، فإنها تنحو كذلك إلى التمييز بين لغة الشعر التقليدي الغنائي باقتراضها المعجمي من مختلف اللهجات واعتمادها بشكل مكثف للتراكيب الغير المألوفة والصور البلاغية المستحدثة، وغير ذلك من الاجتهادات التي تجعل هذا الشعر يتسم بنفس خصائص الشعر الحديث في الآداب المعاصرة الأخرى. أما الأغراض ومواضيع الشعر الأمازيغي الحديث، فهي كثيرة ومتنوعة بالمقارنة مع جدول أغراض الشعر التقليدي. فبالإضافة إلى ما يعالجه هذا الأخير من مواضيع، يضيف الشعر الحديث إلى جعبته جملة من الأغراض المتداولة في الآداب الكتابية الحديثة، شعرها ونثرها»[50]، فعالج قضايا محلية طارئة ومستجدة وأخرى إنسانية فكرية ووجودية واجتماعية ونضالية «كالبحث عن الهوية وسبر أغوار الذات التاريخية والثقافية والالتزام بقضايا الساعة كالسلام وحقوق الإنسان ومحاربة الميز العنصري إلخ... كما وظف هذا الشعر الأسطورة المحلية والعالمية والتراث الأدبي والثقافي الأمازيغي وغير الأمازيغي»[51].

فكثير من الإبدعات الشعرية الجديدة حاولت أن تتمرد على التقاليد الشعرية السائرة، وأن ترقى إلى مستوى رفيع من التعبير اللغوي المكثف باستعمال الصور والرموز والإيقاعات المبتدعة والتوظيفات الطريفة والخلاقة للنصوص التراثية المختلفة، وقد أدركت أن «للإبداع المكتوب اشتراطاته الخاصة التي تقتضي قيما ومعايير مميزة في التداول والاستهلاك، وتستوجب تعاملا آخر مع عناصر الإبداع في إطار تغير ظروف

الإنتاج والتلقي»[52]. فانطلقت البدايات بنوع من التقدم المحتشم والمتسم بالتردد، والذي كان يتجلى في (مستوى من التصوير والرمزية) المتميز «بهيمنة أسلوب التصوير وتوظيف صور التشبيه والاستعارة والمجاز، والاهتمام بالوظيفة الشعرية والرمزية للغة قي بعضها من غير مبالغة في خرق نظامها التركيبي والدلالي»[53]، ومحاولة خلق أنساق إيقاعية وموسيقية جديدة، لكن غير بعيدة عن الأوزان والتراكيب العروضية التقليدية.

ثم مع الإصرار في المحاولات ومع تقدم التجربة في البحث والاهتمام، ستتعمق القصائد في توظيف الرموز «بأسلوب يقوم على أساس توسيع الفارق أو المسافة بين المعنى الأصلي السطحي والمعنى الاستعاري الذي يمنح الصورة الشعرية إمكانية التداعي والامتداد في التصور الذهني المنفلت من قبضة المباشر والإدراك المنطقي»[54]، وستخرج عن كل التقاليد المعروفة في التوزيع الموسيقي والإيقاعي لتخلق توزيعات بديلة تعتمد العناصر الداخلية كما في قصيدة النثر في الآداب الإنسانية الأخرى.

لقد استطاعت التجربة الشعرية الأمازيغية الجديدة أن تصل إلى مستوى رفيع من تحقيق جماليات لا تختلف كثيرا عن جماليات الشعر العالمي، لما استوعب مجموعة من الشعراء المتأخرين مفهوم الإبداع ونظرية الشعر في آخر تجلياتهما ومعانيهما، فراحوا ينتجون ويبدعون بروح تستجيب لهذا الاستيعاب، وأخرجوا دواوين شعرية تأسر القارئ متعة وسحرا.

ديوان (TINU)
بلاغة المعنى والفضاء

في ديوان[55] TINU **(تينو)** للشاعر محمد واكرار، تتمرد القصيدة عن كل القيم والتقاليد الشكلية واللغوية والتيماتية التي تحتفي بها القصيدة التقليدية، وحتى الجديدة كما عند العديد من مجايليه من الشعراء. فهي تؤسس معماريتها أو قالبها الخاص بها، وتنزاح عن لغة الحديث اليومي بمسافات شاسعة، وتقارب موضوعها بروح عميقة الكشف والترميز.

ويتحدث عزالدين الخراط عن معالم التميز والاختلاف الهامين في قصيدة الديوان قائلا:

-«أضاف (الشاعر) مآثر جديدة لمعمارية القصيدة الأمازيغية، وأدخلها مثلها مثل سلالات الشعر الأخرى الموجودة في بقاع العالم، إلى متاهات قصيدة النثر، بكل التباساتها وجمالياتها، سواء على مستوى اللغة أو على مستوى التصور للعالم وتشظي كينونة الشاعر، وانتماءه الصعب إلى اللحظة الراهنة، بكل انتصاراتها وهزائمها في أتون الذاكرة، وكشوفات المخيلة

(......)

«خلق (الشاعر) انزياحات لغوية، أحدثت هوة رمزية وجمالية بين اللغة اليومية واللغة الشعرية، وتعامل مع موضوعة الأنثى تعاملا نوعيا قطع فيه الصلة مع النظرة التقليدية للأنثى التي كان ينظر بها الشعراء التقليديون الأمازيغيون وكذلك الشعراء الروايس إلى الأنثى، (والذين تفننوا بمنح أوصاف للمرأة الأمازيغية من قبيل : الوعل والغزال والطائر الأبيض والورود ....) فقد تميز الشاعر عن هؤلاء بالنظر إلى الأنوثة باعتبارها قيمة عليا ولا نقول إلى المرأة لأن علينا التمييز بين اللفظتين كقيمتين مختلفتين، ويبدو جليا أن النصين الشعريين الموسومين ب(تينو) و(واز) يمثلان تحولا لغويا جديدا في لغة الحب إذ أنهما يتخليان عن الموروث النفسي والبلاغي والشعري الأمازيغي»[56] .

فالقصيدة في الديوان تقدم قراءة جديدة للعالم ورؤية مختلفة للمرأة. تقدم معنى قائما على التأمل الذي لا يلامس مظاهر الوجود المكشوفة، وإنما تخترقها إلى تعقيداتها وتدافعاتها وتوهجاتها في حركية الأعماق اللامرئية. وتقدم كذلك مستوى من الشكل التعبيري يطلق طاقات الألفاظ المكبوتة ويحررها من ضوابطها القاموسية ودلالاتها المعجمية المحدودة، ويمنحها خصوصية بلاغية تتطلب قراءة شعرية خاصة.

لقد خرقت هذه القصيدة كل معايير الشعر الشفوي التقليدي، وتبنت معايير أخرى تنتمي لقصيدة النثر، فقدمت موضوعها في بنية رمزية قائمة على الصورة الذهنية وعلى الصورة الموسيقية النابعة من طبيعة اللغة نفسها، وليس من الوزن والقافية وباقي عناصر الموسيقى الخارجية.

ففي مشهد ليلي شاعري، كان الجميع في ساحة الرقص واللعب، وكان الليل صامتا بالزغاريد والأناشيد، وكان أجمل ما فيه الجمال نفسه والمستحيل والتفرد عن كل الأماسي الأخرى:

iɣwli d wayyur
ibrrḥ i tiyyiḍs
nili nn
ɣ usays
ig iḍ nnunt
asqar s kigan
taɣwrit
astara
d tizlatin
mk ad ifulki
wass ad nm
awẓɣi
is ila anaw ngr ussan
mk ad ifulki
wass ad nm iga waẓ
ngr ussan. [57]

فالجمل والكلمات في هذه المقاطع الشعرية تنساب وتتوالى دون فواصل ولا روابط. تستقل جمل غير تامة بأشطر متعددة، وتأخذ الكلمات مساحة أسطر لوحدها، مما يخلق صورة ذهنية بشكل ما، ويخلق موسيقى داخلية متميزة تحرك نفس القارئ أكثر مما تطرب سمعه.

ومن أهم التقنيات الأسلوبية المؤسسة للنص في الديوان «تقنية التكرار، التي تكاد تكون التقنية الأساسية، وقد خدمت هذه التقنية النصّين من ناحيتين: الأولى ناحية إيقاعية، والثانية تتعلّق بتصعيد الدلالة في النص»[58].

واستخدمت هذه التقنية أنماطا مختلفة من الإعادة والتكرار: الضمير، والكلمة، والجملة، والصيغة، وذلك لتؤدي وظائف مختلفة بحسب السياق، إذ تكسب التعبير أحيانا قيمة بلاغية تؤكد معنى بعينه باعتباره معنى مركزيا تتفرع عنه باقي المعاني الأخرى، أو توسع من دلالات اللفظة الواحدة وتفتحها على التأويلات المتعددة، أو قد تغني المعنى وتمنحه الامتداد والاتساع أحيانا أخرى:

ad ggallɣ
s tnna darunt
iṭṭafn atig
asays d imurig
aqqa d walig
imndi d wakal
lludi d waman
d iɣ ndra tirmt
a tinu
ndru atay
f umggrd inu !
asiyamt, a tinu
imndi
asiyamt akal
zɣ islm ar udad
ur d ɣas anwal
asiyamt aman
asiyamt akal
ajjamt iyi d
awal.[59]

تتنوع التكرارات في هذا المقطع القصير بشكل مفرط وتشمل، على سبيل المثال: - الحرف: m، n، w، g - ضمير الجمع المؤنث: mt، nt - الكلمة: tinu، aman، akal، imndi - صيغتي العطف والأمر: imndi d wakal، aqqa d walig، asays d imurig، ajjamt، asiyamt / lludi d waman.

ويتضمن هذا التكرار مزايا عديدة، بعضها يتصل بالإيقاع، وبعضها يؤثر في المعنى، وبعضها الآخر يروم إثارة مشاعر القارئ وتنبيه أحاسيسه. وبذلك حينما تدخل كلها في نسق واحد منسجم تخلق جمالية القصيدة الخاصة بها.

تشير القصيدة في ديوان (تينو) إلى قضايا جمالية وفنية عديدة كالإيقاع والموسيقى، والقصيدة النثرية، والرؤية للعالم، والانزياح اللغوي، وتقنيات التكرار والإعادة، وعلاقة التخييل بالذاكرة.... وأظهرت مدى ما حققته القصيدة الأمازيغية لدى هذا الشاعر من تقدم في الانفصال عن كل ما هو معتاد ومألوف من أجل إنتاج مساحات جمالية مبنية على الإدهاش والإبهار، وعلى مخالفة آفاق الانتظار لدى القارئ أو المتلقي. كما أظهرت إصرار المبدع على التعمق أو الذهاب إلى أبعد الحدود الممكنة في استثمار الصورة والرمز والتركيب اللغوي في بناء شعرية القصيدة فنيا وموضوعاتيا.

ومن أهم المميزات الجمالية بهذا الديوان أيضا، ذلك الجانب البصري الأيقوني الذي يخرج عن المألوف في تقاليد الكتابة الشعرية الأمازيغية التي اعتادت أن تعتمد السطور المتسلسلة أو الأشطر المتناظرة في بعض الأحيان أسوة بالكتابة الشعرية العربية. فقد عمد الشاعر إلى تنظيم مكاني لقصيدته مبني على ترك فراغات موسعة مختلفة المساحات ومتباينة المواقع على الصفحات (في الأعلى والوسط والأسفل)، وجعل المقطوعات أو الفقرات مختلفة (الأحجام) أيضا:

****

tbkks as tiddi
i imrẓi ns
s uznẓr
n tafukt
tkʷẓin
targʷa n waman
tfsu nn tuga
y wafatn

tiwwdci ns
tẓul as fafukt
fad a nn yawlnt
lɣwli d wayyur
****

lbrrḥ i tiyyiḍs
nili nn
ɣ usays
lg iḍ nnunt
asqar s kigan
taɣwrit
astara
d tizlatin

****

mk ad ifulki
wass ad nm
awẓɣi
is ila anaw
ngr ussan
mk ad ifulki
wass ad nm
iga waẓ
ngr ussan.[60]

****

فهذه الفراغات والمساحات الممتدة من البياض على كل جوانب (النص) تجعل الرؤية البصرية أكثر امتدادا وعمقا، وتمنح للمكان معان ودلالات تفتح أفاق التأويل وتساعد على التفكير. إنها تولد الراحة لدى القارئ وتحرره من الجري واللهث وراء الجمل والكلمات من أجل لحق الآتي.

إن هذه المساحات الموسعة من الخواء (الكتابي) في علاقتها بصور القصيدة وشاعريتها تجعل كل فقرة تقرأ لوحدها مفردة، قبل أن تدمج في سياقها الشامل، وتمنح الراحة للقارئ وتنبهه، في الآن نفسه، إلى أنها رسائل لها أحاديث ودلالات، وأنها بلاغة من نوع آخر.

ينتسب ديوان «تينو» إلى دواوين جيل النضج عند الشعراء الشباب الأمازيغ بالمغرب، حملت موضوعاته قضايا ورؤى جديرة بالاهتمام والدرس، وحملت لغته علامات ومؤشرات على التمايز النوعي وعلى المنعطف الهام في مسار القصيدة الأمازيغية، والتجربة الأدبية الحديثة بصفة عامة. وتطرح أيضا أسئلة متعددة وصعبة حول جماليات هذا الشعر في ارتباطه بالأدب المحلي من جهة، وبالآداب الإنسانية من جهة أخرى، وعلى اتساع آفاق نصه ومدى ما حققه من اختراقات للسائد بوسائله الفنية المميزة.

ديوان ⵉⵟⵜⵓ
آلام التيه والحيرة

تحاول القصيدة في ديوان «فيتو» للشاعر عبد الحميد اليندوزي أن تتميز في سياق الإنتاج الشعري الأمازيغي المعاصر ،وأن تقدم إضافة على المستوى الجمالي للقصيدة الحديثة ،وأن تخلق هويتها الخاصة بها .ويتبدى ذلك واضحا في المجهودات الكبيرة التي بذلها المبدع في المعمارية أو القالب ،وفي تشكيل اللغة ،وفي بناء الإيقاع ،وفي استثمار الموروث المحلي والإنساني ،وفي الرؤية للعالم التي تظهرها المعاني والمضامين.

وقد اختار الشاعر أن يصوغ كل قصائده في قالب فني يتخذ شكلا واحدا، قالب يعتمد على تجزيء القصيدة إلى مقاطع تتساوى أحيانا وتختلف طولا وقصرا أحيانا أخرى، بحسب الشحنة النفسية التي يتضمنها كل مقطع، أو بحسب النفس الدلالي به. وفي كلتا الحالتين يعتني الشاعر بالقافية اعتناء شديدا، يوحد رويها فى الأبيات داخل كل مقطع، أو يثبته موحدا في أواخر المقاطع كلها، ويجعلها تؤدي وظيفتها التقليدية في دعم الموسيقى ومنحها القوة والنبرة الصاخبة، وفي الإعلان عن نهاية المعنى والبيت او نهاية المقطع ككل.

ولعل أبرز الملامح التقليدية في استخدام القافية هو إيرادها موزعة على مسافات زمنية متقايسة، مما يقوي الإحساس بوجود موسيقى خارجية أو أوزان شعرية تقليدية، بالرغم من أن الشاعر تمرد على الصورة الموسيقية المعروفة في الشعر الأمازيغي الشفوي وعن بحره المعروف باسم (لالابويا)، ولم يتقيد به ولا بأي وزن محدد، وإنما لجأ إلى الإيقاع الداخلي مستخدما كل عناصره المتاحة: التكرار بمختلف أصنافه، التضادات والتقابلات اللفظية والمعنوية، الجمل القصيرة المتلاحقة، القوافي الداخلية:

ⴳ ⵉⵟⴻⴷⴰ ⵏ ⵜⵉⵏⵙⴻ
ⵢⵉⵙⵔⴰⵡ ⵡⴰⵡⴰⵍ
ⵜⵓⵊⵙⵉ ⴷ ⵜⴰ ⵄⴰ :
ⵜⴻⴷⴻⵎ, ⵜⴻⴷⴻⵎ

ⵉⵙⵙⵉⵖ ⴷ ⴻⵊⴻⵙ
ⴷ ⴰⵃⵔⵟⴻⵟ,
ⴷ ⵉⴽⵓⵡⵇⴰⵏ ⴰⵙⵓⵍ ⴰⵢⵙⴻⵎ

ⵏⴻⵊⵓⵙⵔⵏ ⴷ ⵡⴰⵡⴰⵍⵏ
ⵣⵓⴳ ⴻⵥⵎⵎⴻⵎ ⵉⴽⴻⵎ
ⴰⵖⵔⴻⵎ, ⴰⵖⵔⴻⵎ

ⵜⵉⴹⴹⴰⵡⵉⵏ ⵖⵣⵉⵏⵜ,
ⴻⴷⵎ ⵢⵉⵙⵔⴰⵡ,
ⵢⴻⵣⴰ ⵜ ⵡⴰⵍⵍⴰⵣ ⴰⵎⵛⴻⵎ

ⴰⵛⵡⵡⴰⵊ ⵉⵟⵓⴷⴷ
ⵎⵕⴻⵍ ⴰⵏⴽⵓ ,
ⵙ ⵜⴰⵔⵛⵛⴰⵏ ⴻⵍⴻⵎ:
ⴰⵖⵔⴻⵎ, ⴰⵖⵔⴻⵎ 61

ولا تكتفي قصائد الديوان بالاشتغال على اللغة، بل تتجاوزه إلى الانشغال بها، وتحمل هم تقديمها نقية وأصيلة، حتى ولو بحثت، في ما يخص قاموسها، عن الألفاظ الأصلية في الفروع اللغوية الأمازيغية الأخرى أو في المعاجم الجديدة أو في التراث اللغوي الريفي، لتعوض بها الكلمات والألفاظ الدخيلة من الإسبانية والعربية وسواهما مما يستعمل في الحديث اليومي بشكل عاد. ولذلك تتخلل كل القصائد والصفحات الإحالات القاموسية التي تشرح أو تبين المعاني والدلالات.

ولم تحصر القصيدة، في الديوان، عودتها إلى التراث في المجال اللغوي فحسب، بل تعدت إلى كل مناحي الأدب والثقافة والتاريخ المحلية والأمازيغية العامة. فوظفت المثل السائر (ثوف ثقن، تننا ثفسي...)، وأسماء الأماكن والشخصيات التاريخية والأمازيغية المعروفة (حوجا، إيطو، يوبا، حدو أقشيش...)، والرموز البدوية المتداولة (إيمران، أبرنوص، ثاسبنيت..).

ويحيل هذه التوظيف المتعدد المناحي والأشكال إلى مسألة الدفاع أو التعبير عن قضية الهوية الأمازيغية التي يبدو أن الشاعر يوليها عناية كبرى، إلا أنه يصوغها، في جل الأحايين، في شكل بكائيات عن الماضي المجيد الضائع أو حنين حزين إلى الينابيع والجذور مفعم بإحساس قوي بالضياع والتيه، وتستغرقه القضية إلى حد أنه يعبر عنها بطريقة مباشرة وقريبة من لغة الشعارات والخطابة حينما يبلغ به اليأس أقصاه، كما في قصيدة (ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ) التي ينادي فيها إخوانه بصيغة تقريرية إلى (وضع اليد باليد)، و(لا يقولوا هذا ريفي وهذا سوسي)، و(نحن أمازيغي واحد)... وفي قصيدة (ⵜⴰⵎⵓⵔⵜ) يعاتب على يوبا، رمز الأمازيغي الحر، (تخليه عن برنسه ولحيته)، و(نسيانه الوطن ما إن خرج من الباب)، و(إعراضه عن الحصير وبراد الشاي والخبز المغموس بالسمن البلدي)...

ويسحب الشاعر هذا الحس السوداوي وهذا المنظار المأساوي على كل الوجود الإنساني، فلا يمس موضوعا أو لا يعرج على قضية إلا ولفها بمشاعر التيه والضياع، فكل الحياة ظلام يمتد بلا شموس ولا أقمار ولا نجوم، وكل العلاقات تقوم على الخداع والحروب والاستغلال. وكيف له أن يحس ويرى غير ذلك وهو يشاهد الأطفال الصغار يركعون مرغمين ليقبلوا الأرجل (القذرة) لعلهم يحظون بفرصة للاستمرار في العيش، كما صور ذلك في مشهده الشعري التالي:

ⴻⵍⵉ ⵉⵎⵓⵣⵣⵄⴰⵍⵓⵏ
ⵓⵖⵉⵔ ⴰⴷ ⴰⴷⴰⵔⵏ,
ⴰⴷ ⵙⵓⴷⵎⵓⵏ ⵃⵉⵃⴷⵏⵉⵏ
ⴰⵜⴰⵖ ⴰⴷ ⴷⴷⴰⵔⵏ [62]

ورماه هذا المنظور المأساوي للحياة في دوار من الحيرة لا يكاد يقف، تترجمه تلك الأسئلة الكثيرة والمتكررة التي تغطي مساحة واسعة من قصائد الديوان. فالشاعر يتساءل باستمرار بروح مشردة وقلقة عن الأخوة والصداقة الضائعتين، وعن سر

الطريق الخاطئ الذي تسير فيه الحياة، وعما أصاب قلب الأماكن والأزمنة المحبوبة، وعن الحقيقة الملتبسة بالظلم والغبن..

وعبر الشاعر أيضا عن هذه الحيرة بطريقة سردية حكائية سمحت له بأن يورد الأحداث المفجعة ويظهرها ويرتبها في قالب شعري مميز، كما في قصيدة (حوجا) التي يروي فيها حكاية مكان عزيز يحاول مقاومة صروف الزمان ونوائبه، أو في قصيدة (أفار) التي يروي فيها قصة عذابات طائر مكسور الجناح، ويستغل فيها تقنية الحوار ليبرز الأفكار والمواقف، والتي كان أهمها حين أجاب الطائر عن اقتراحات الشاعر بأنه لا يريد من كل هذه الحياة إلا أجنحته ليطير بها حرا في الفضاء:

ⵉⵏⵏⴰ ⴰⵢⵉ :
"ⵏⵓⵛⵛ ⵡⴰⵔ ⵅⵙⵓⵖ ⵜⵉⵓⵎⵜ
ⵡⴰⵔ ⵅⵉⵙⵓⵖ ⵜⵉⵙⵓⵙⵙⵉ,
ⵏⵓⵛⵛ ⴰⵔⵓⵣⵣⵖ ⴰⴼⴰⵔ ⵉⵏⵓ
ⵏⵓⵛⵛ ⴰⵔⵓⵣⵣⵓⵖ ⵜⵉⵍⵓⵍⵍⵉ"[63]

ومن أهم مظاهر التميز في قصائد الديوان، هو لجوء الشاعر إلى الأسطورة العالمية واستخدامها في الترميز، وهذا أمر نادر الحدوث في الأدب الأمازيغي الجديد الذي ينغلق على الأساطير والحكايات المحلية، الأمازيغية بصفة خاصة. ففي قصيدة **(abrid)** يستحضر الشاعر أسطورة سيزيف وصخرته، ليرمز بها إلى العبث من تحمل المشاق والمتاعب في هذه الحياة، حتى أضحت الصخرة والشاعر متآلفان بعد أن ضاع الطريق وضاعت الغاية:

ⴰⴱⵔⵉⴷ ⵉⵏⵓ ⵢⵓⵢⵓⵔ,
ⵙⵉⵣⵉⴼ ⵉⵙⵙⵉⵢⵔ ⴰⵢⵉ,
ⵜⴰⵄ ⴰⵇⵜ ⴰ ⵏⵏⵓⵛ ⵏⵏⵓⵎⵓⵖ ⵜⵜ
ⵏⵓⵜⵜⴰⵜ, ⵜⵓⵎⵎⵓⵏ ⴰⵢⵉ[64]

كما أن من مظاهر التميز أيضا، استخدام الوقفات الشعرية بطريقة غير معتادة. فإذا كانت جل الوقفات الشعرية في القصائد الأمازيغية هي وقفات تامة من حيث التركيب والدلالة، فإنها في بعض القصائد أو المقاطع في هذا الديوان تأتي متمردة عن أي قاعدة وعن أي ضابط، وتكون ناقصة تركيبا ودلالة، حيث تتراتب اربع أو خمس أسطر متسلسلة دون تستوفي الجملة الشعرية اكتمالها معنى أو تركيبا. ويتولد عن ذلك إيقاع داخلي متفرد وإيحاءات دلالية مكتنزة:

ⵎⴰⵇⵇⴰ ⵉⵏ ⴰ ,
ⴷⵉ ⴷⴷⵛⴰⵔ ⵉⵏⵓ
ⵣⵓⵊⵊⵚⵏ,
ⵟⵟⴰⵔⵓⵛⵏⵓⵏ
ⵡⴰⵔ ⵅⵓⵙⵙⵉⵏ ⵉⵔⵉ
ⵖⴰⵔ ⵓⵏⵓⵍⴰ.
ⵎⴰⵏⵜ ⴰⵏⵓⵟⴷⵓ
ⴰⵙⵉⵏⵓ ⵉⵛⵛⴰⵜ ⴷ
ⵙ ⵜⵍⴰⵊⴰ ⵉⵏ,
ⵙ ⵜⵃⵏⵏⴰⵏⴰⵉⵏ,
ⵙ ⵡⵏⵥⴰⵇ ⴷ ⴰⵟⴰⵔⵛⴰⵏ? [65]

قدم الشاعر عبد الحميد اليندوزي في ديوانه هذا تجربة شعرية طموحة، تجربة تعكس انشدادا قويا إلى التجديد والبحث عن آفاق مغايرة في الإبداع والخلق، وتجربة تحاول تجريب أدوات وتقنيات شعرية مستوحاة من التجارب الشعرية العالمية وتكييفها مع جماليات الشعر الأمازيغي المعاصر. فكانت القصائد تأتي حبلى بالإشارات والرموز التي تشي بأن ثمة اجتهادا ملموسا في الاشتغال على جماليات اللغة وعناصر االشعر المختلفة كما هي معروفة في تراثنا المحلي وفي التراث الإنساني معا.

الأجناس السردية
القصة القصيرة والرواية

لقد كانت ولادة الأجناس السردية في الأدب الأمازيغي المعاصر عسيرة وصعبة، لأنها لم تكن امتدادا أو تطورا لأجناس أخرى سابقة، وإنما جاءت وافدة من الآداب الأجنبية وفرضتها التبدلات والتحولات السياقية التي ظهرت ونمت فيها. وكان ـ بذلك ـ السرد الأمازيغي، في عمومه، قد نشأ «في إطار العصامية، (لأن جل) القصاصين والروائيين أتوا إلى الإبداع من خلال الاحتكاك أو التمرس على القراءة السردية التي وفرتها لهم الأقسام التعليمية والفضاءات الجامعية، والتي عرفوا من خلالها أن السرد فن أدبي مرتبط بالكتابة، وإن كان قريبا من مشابه له في التراث الشعبي الأمازيغي، أي الحكاية، وأنه مؤشر على تشكل تفكير أدبي جديد ينتمي إلى حركة سوسيوثقافية واعدة وحديثة، تتوخى إضفاء أبعاد عصرية على الإبداع والمجال الثقافي الذي تتحرك فيه»[66].

ومن العوامل التي زادت هذه الولادة عسرا، ما ذكره أحد الروائيين الأمازيغيين البارزين، وهو محمد بوزكو الذي يعد من الرواد والماهدين، في قوله: «الكتابة ترتبط بالذكاء الإبداعي الذي يخلق مع الإنسان ثم يتطور بفعل القراءة وقوة الملاحظة ورهافة الإحساس، هذا بوجه عام. أما حين يتعلق الأمر بالكتابة بالأمازيغية فالأمر يختلف شيئا ما، لأن الكاتب تعترضه مشاكل أخرى ترتبط أساسا بالكتابة تقنيا، وليس إبداعيا أي بالحرف؛ فالأمازيغية لم يتم بعد إدخالها للمؤسسات التعليمية حتى يحسم أمر كتابتها، وبالتالي يكتسب فعل الكتابة في حد ذاته السلاسة اللازمة كي يتم تحويل الإبداع من حالته اللامرئية نحو حالة مرئية ومقروءة. كل هذا دون إغفال مشاكل أخرى مرتبطة بانعدام إرث تاريخي وتراكمي في ميدان الكتابة بالأمازيغية بحيث تنعدم مراجع وكتابات يمكن قراءتها واستلهامها في عملية الكتابة، إضافة لغياب الدعم اللازم لطبع الكتب وإصدارها ثم نشرها»[67].

ويستنتج من هذه الشهادة الهامة أن انطلاقة السرد الأمازيغي في صورته الحديثة عرفت تحديات كبيرة وواجهت عقبات صعبة حالت دون انتشاره وتوسعه بشكل طبيعي. وقللت كثيرا من فرصه في أن يكون مقروءا ومتداولا على نطاق واسع. وهذا

ما جعل أحد القصاصين الشباب الفائزين بأحد الجوائز الوطنية الهامة في مجال الإبداع الأمازيغي يقول: «أعد القراء بأني سأنشر قراءة شاملة لمضامين كل قصة على حدة، بل الأكثر من ذلك سأعمل على ترجمتها إلى العربية حتى يتسنى لغير الناطقين بالأمازيغية الاطلاع عليها، وكذا نزولا عند رغبة الكثير من أستاذاتي وأساتذتي وزميلاتي من غير المتكلمين بالأمازيغية»[68].

ويمكن إيجاز وتركيزهذه التحديات والعقبات التي كانت قائمة في العقد الأخير المنصرم في الآتي:

- التردد في إدماج حقيقي لتعليم اللغة الأمازيغية في المنظومة التعليمية بالبلاد لم يهيئ القارئ المتمكن أو القادر على القراءة والمتابعة لما يكتب باللغة الأمازيغية، ومن ثمة لم تخلق حاجة واسعة للنصوص الأدبية الإبداعية، السردية منها على وجه الخصوص[69].
- عدم الحسم في مسألة الكتابة، حرفا وإملاء، خلق ارتباكا لدى المبدعين وأثر سلبا على حماسهم في الإنتاج وعلى سعة الإقبال لدى القراء، وخلق أيضا صعوبات جمة في الطبع والنشر[70].
- غياب إرث سردي مكتوب يمكن الرجوع أو الاستناد إليه لاستلهام عناصره تقليدا أو تجديدا أو تجاوزا، فرض على المبدعين التوجه إلى التراث السردي في الآداب الأجنبية الذي يحمل قيما وأفكارا بعيدة عن ثقافة القارئ الأمازيغي ووجدانه.
- لم تحظ الأعمال السردية في بداياتها بدعم مادي كاف لأجل النشر والطبع والتوزيع، وإنما كلفة ذلك كان يتحملها المبدعون أنفسهم، وكانوا أيضا يشرفون على العمليات كلها، مما كان يتطلب جهدا ماليا ومعنويا كبيرا لا يتوفر لدى أغلبهم.

وبالرغم من هذه العوائق، فإن هذا الفن استمر وترسخ مع سعي أدباء شباب إلى تحقيق غايتين أساسيتين هما:

1. «التخلص من هيمنة الشعر الذي كان يشكل عمود الأدب الأمازيغي ومركزه، (عبرالكتابة في أجناس) جديدة تمزج بين التخييل والسرد والمعطيات التاريخية أو الواقعية الخاصة والعامة بغرض امتلاك أدوات وأشكال تعبيرية جديدة»[71]، فتخدم بذلك الأدب الأمازيغي المعاصر وتغنيه، وتحرره من إسار التفكير التقليدي وعاداته وتصوراته.

2. «الرغبة في اقتحام مجال شكل امتيازا أدبيا وثقافيا للكتاب والأدباء المغاربة الذين ينتجون باللغة العربية الفصحى»[72]، والذي كان حكرا على نخبة محدودة من المبدعين تقدم نفسها، أو يقدمها الآخرون، على أنها الفئة التي تمثل حقيقة الأدب المغربي الصادق والحديث والطلائعي.

أما فيما يخص تطور حركة التأليف في المجال السردي الأمازيغي، فقد تميزت ـ في البداية ـ بكثير من التردد والتقطع، ولم تحقق في العشرية الأولى من انطلاقها إلا تراكما قليلا، ولم تنتج إلا إصدارات معدودة. وقد ظهرت أولى المحاولات القصصية في بعض أعداد الجرائد والمجلات، وكان أهمها ما نشر على صفحات مجلة (أمود)، في أعدادها الأربعة (1990و1991)، والتي بلغ عددها تسع قصص قصيرة أبدعها سبع كتاب، مع ثلاث قصص مترجمة[73]. أما في فن الرواية، فقد نشرت رواية وحيدة للمبدع علي إيكن على صفحات مجلة (تيفاوت) متسلسلة في أعدادها الأولى إبان السنوات الأولى من التسعينيات الماضية.

لكن انطلاقا من بداية القرن الحالي، شهد هذا السرد تطورا واضحا في الإنتاج واندماجا قويا في حركية الإبداع الأمازيغي المعاصر، حيث بدأ يعرف محاولات هامة قام بها القصاصون والروائيون من أجل خلق لغاتهم وأساليبهم الخاصة[74] ومن أجل التكثيف من الكتابة القصصية والروائية والاستمرار فيها.

واتسمت أغلب هذه الأعمال السردية الأمازيغية، القصصية والروائية معا، بمرجعيتها الاجتماعية الواقعية. ويؤكد ذلك الباحث محمد أقضاض في معرض حديثه عن الإبداعات السردية الجديدة بمنطقة الريف قائلا: «اشتغلت على كل ما هو واقعي ويومي، بحيث تسهل العودة بها إلى مرجعيتها الواقعية المحلية التقليدية. إذ أن هذا الإبداع وهذه البدايات الأولى فيه لا تميز كثيرا بين المتلقي الضمني والمتلقي المباشر، خاصة وأن المتلقي هنا محدود جغرافيا (جزء من منطقة الريف) ومحدود أيضا في طبيعة التلقي (الذي لا يتمكن من القراءة أو على الأقل التهجي) ومحدود في طبيعة الاهتمام (ليس كل قارئ في المنطقة يهتم بتلقي الكتابة الأمازيغية)»[75]، ما يجعل ـ كما يرى الباحث ـ هذه الإنتاجات تلامس أو تقترب من جنس الحكاية الشعبية التقليدية وتتقاطع معه أحيانا، وتستثمر لغته وتقنياته وأساليبه أحيانا أخرى[76]. وتظل قريبة منها في طرائق التقديم والوصف، ويغلب عليها طابع التسلسل التصاعدي للبنيات السردية والتطور الخطي المستقيم للشخصيات، وطابع الواقعية البسيطة في تناولها للمضامين

وسردها. إلا أن هذا الأمر يعد طبيعيا ولا ينقص من قيمة هذه الأعمال السردية شيئا للاعتبارات التالية:

1. «نظرا لحداثة هذا الجنس الأدبي كان لابد له أن يستند إلى واقعية بسيطة، أو أن يخضع لسلطة الواقعية، حتى يظل قريبا من إمكانيات المبدع وانتظارات المتلقي الذي لم يتمرس بعد بالقراءة السردية.

2. السرد، في أصله، ممارسة تتوسط المسافة الكامنة بين الذات والعالم الخارجي، (...) وبذلك تصبح الممارسة السردية هي ألفة الذات مع الأشياء و الظواهر عبر عملية خلق معان ودلالات لتلك الظواهر، تكون غالبا في مرحلة النشأة قريبة ومباشرة.

3. هيمنة موضوعتي الرفض والهوية بتصور نضالي على مجمل المتن السردي جعل أغلب الأعمال تهمل الجوانب الفنية وتنشغل بالمعنى و(الرسالة)، وتحاول ما أمكن أن توظف التاريخ والتراث والوقائع الحقيقة من أجل التعبير وإن سعت إلى ذلك عبر سياقات معينة تضفي عليها معان ودلالات متنوعة»[77].

ومن الناحية الفنية فإن اللغة التي تهيمن على معظم الأعمال في السرد والوصف والحوار تتميز بكونها ذات طابع تقريري مباشر، «حيث لا تتمتع برمزية كبيرة لأنها تبتعد عن الجزئيات الوصفية ودقائقها، وتظل تتمحور حول مظاهر الأشياء ومعالمها الخارجية، ولا تستعمل الزخم الكافي من الصور والاستعارات للرقي بمستوى الأسلوب وإعطائه طاقة دلالية للتنوع والتعدد عند القراءة والتأويل»[78]. كما أنها «تظل حائرة بين اللغة المحلية اليومية و(اللغة الجديدة)، فتأتي (...) في بعضها مرتبطة أشد الارتباط بالتعبير المحلي في تشكلاتها المجازية وفي بناءاتها المأثورة باستثمارها للتعبيرات المسكوكة البليغة والساخرة، والشاعرية أحيانا، وبتوظيفها للقاموس التراثي المحلي بكثافة وزخم. ويأتي بعضها الآخر مغرقا بالانشغال باللغة الجديدة الحديثة، إلى حد يجعلها العنصر المركزي بدل الحدث والشخصيات، فتطغى مفردات المعجم الحديث وتتوسع التراكيب والأساليب الجديدة التي يصعب على القارئ فك شفراتها وتعقب معانيها»[79].

وتخضع أغلب هذه القصص والروايات للبناء التقليدي أو الكلاسيكي المعروف والجاهز في فني القصة والرواية، وتلتزم في برنامجها السردي بالمعمارية والتقنيات والقوانين التقليدية من حيث التسلسل الزمني وتوصيف الأمكنة وتقديم الشخصيات والأحداث ووظائف الحوارات والوصف.

لكن في هذه السنوات الأخيرة، بعد أن قطع هذا السرد ردحا من الزمن وتقدم في إنجازاته، برزت بعض الأعمال التي انفردت بسمات فنية خاصة مميزة ومختلفة، أهمها:

«-الاشتغال على تناصات سردية مع نصوص أخرى مغربية وأجنبية. -التخلص من الواقعية البسيطة في مجالات اللغة والبناء الفني والوصف. -تحويل الأحداث الواقعية إلى أحداث حكائية في سياق إبداعي متميز. -استبطان دواخل الشخصيات عبر اللغة وتقنيات المنولوجات الداخلية واستخدام ضمير المتكلم. -تفكيك الشخصيات في الأزمنة والأمكنة. -الاشتغال على اللغة والميتاناصات في بعض وجوه التجريد وفي بعض سمات المونولوج الداخلي والبحث في المعجم التراثي عن الكلمات والتراكيب. -التركيز على التجربة الإنسانية والاجتماعية خارج النطاق المحلي في لغة مكثفة وشاعرية»[80].

ولهذا تعد الأعمال السردية المتأخرة أكثر المجالات التي يسعى فيها الكتاب والمبدعون إلى الاستجابة لاشتراطات الأدب المكتوب التي تتطلب لغة خاصة، لغة تمتح من كل الفروع أو اللهجات الأمازيغية وتحاول الترفع عن المنطوق المحلي، حيث «يحاول كل كاتب تجنب استعمال لغته المحلية، خاصة على المستوى المعجمي. ومن خلال فحص بعض النصوص الأدبية مثلا يتبين أنه لا يمكن ملاحظة اختلاف واضح بين مختلف التنويعات اللغوية المحلية، أو أن الأمر يتعلق بهذه المنطقة الأمازيغية أو تلك. وراهنا فهذه اللغة الأدبية تتسم أيضا باستعمال الكلمات المستحدثة (الخلق المعجمي) وبتأثير من اللغات الأخرى المكتوبة»[81].

وظهرت أيضا في السرد الأمازيغي، في الآونة الأخيرة، الإرهاصات الأولى لفن (القصة القصيرة جدا)، حيث بدأت بعض المجاميع القصصية تضم بعضا من إبداعات هذا الفن، وشرعت بعض الجرائد تنشر على صفحاتها الخاصة بالأدب الأمازيغي نصوصا قصصية تنتمي إلى هذا الجنس الأدبي الجديد.

المجموعة القصصية tullisin i tifu
البادية وأهلها

يحتل عالم البادية حيزا واسعا في قصص عبد الله صبري ،إذ يرى فيها موضوعا مثيرا يحفز على التخييل ويفتح التأويل على احتمالات متعددة لامتناهية ،لأنه عالم مليء بالأسرار والعلاقات الغامضة والأحاسيس المكبوتة والدفينة ،وعالم ذو ملامح أسطورية تعلو به عن العالم) المدني (السطحي والمبتذل .ولأنه عالم المتناقضات التي تتعايش وتتجاور بشكل غريب .فهو حينا يكون أرض الظلام المطبق ،وأرض الرجال المطلق ،ومجتمع الأقاويل والتشدد ،ومجتمع الشعوذة والخرافات ...وحينا آخر يكون مجتمع الخير والتعاون ،وأرض الممارسة الديموقراطية ،ومكان العيش الحميم والرحيم...

ولذلك نجد حضورا لافتا» للعجائبي «في العديد من قصص هذه المجموعة ،إذ يتهاوى التفسير المنطقي والعلمي لبعض الظواهر والأحداث أو المواقف أمام تدخل قوى خارقة تدفع بالأحداث لخرق القوانين الطبيعية وتعلو فوق عللها وأسبابها .ففي قصة ⵉⵎⵃⵍⴰ (البؤساء)، يقطع الطبيب لأهل القرية أي أمل في شفاء المرأة الفقيرة المريضة ويؤكد لهم أن موتها الأكيد قريب، لكن بعده جاء الفقيه الذي مارس عليها بعض طقوسه من الشعوذة، فتقف المرأة المريضة في الحال لتعد مأدبة وتهتم بكل أمور البيت. لكن فجأة، وبدون مقدمات، تموت بشكل غريب لا معنى له أثار الرعب في نفوس الناس.

واختتام القصة بهذا الشكل جعل (العجائيي) يتضخم ويطغى على كل الأحداث السابقة:

ⴽⵓⴷ ⵜⵙⴰⵡⴰⵍ, ⴰⵔ ⵜⵜⵓⵣ, ⴰⵔ ⵜⵜⵓⵃⵃⵅ ⵜⵖⵙⵙⴰ ⵏⵙ. ⵜⵣⵣⵉ ⴷ ⵜⵓⵡⴷⴰ ⵣ ⵓⴷⵖⴰⵔ, ⵎⵉⴷⴷⵏ ⴽⵛⵎⵏⵜ ⵜⵏ ⵜⴽⵚⵚⴰ , ⴰⵔ ⵜⵜⵉⵡⵔⵉⵥⵏ ⵜⵉⵖⵔⴷⵉⵏ. ⵜⵟⵟⴰⵢⵢⵉ ⵜⵎⵎⴰⵔⴰ, ⵉⵅ ⵓⵍⵍⵉ ⵏⵙ ⵉⵅⵍⴰⵍⵍⴰⵥⵏ, ⴽⵛⵎⵏ ⴷ ⵉⵙⵡⵉⵏⵅⵉⵎⵏⵏ ⵉⵎⵃⵍⴰ , ⵜⵅ ⵜⵖⵙⵙⴰ ⵏⵙ ⵉⵖⴷⴰ.ⵜⵓⵜ ⴷ ⵥⴰⵜ ⵜⵎⵊⵉⵡⵛⵜ, ⵜⵙⵙⵣⵙⵉ ⵜⵜ ⵉⵍⵍ ⵖ ⵉⵅⵏⵡⴰⵏ. ⴰⵙⵓⵏ ⵉⵎⵃⵍⴰ ⵉⵙⵡⵉⵏⵅⵉⵎⵏⵏ ⵜⵎⵎⴰⵔⴰ, ⴰⵔ ⵜⵜⵉⴷⵉⵔⵏ.[82]

وكذلك بعض شخصايته (أي عبد الله صبري) التي تنتمي إلى هذا الفضاء/البادية، وتنغرس في طبقاته المحرومة والمهمشة (الراعي، الفقيه، الشاب المحروم، المريضة

البائسة، المتشرد، العبد....)، هي أيضا تحمل ملامح شخصيات (غرائبية) أو (عجائبية) في علاقاتها مع ذاتها أو مع سواها، كشخصية الراعي في قصة ⴰⵎⴽⵙⴰ (الراعي) الذي لم يهتم أحد من أهل البلدة لموته بسبب تصرفاته وعلاقاته الغريبة مع أغنامه، حتى قيل عنه أنه مجنون أو أن الجنون « سكنته» و»سكنت» أغنامه:

ⵉⵍⵍⴰ ⵎⴰⴷ ⵉⵏⵏⴰⵏ ⵎⵓⵀⴰ ⵉⵏⵓⵊⵍ, ⵉⵍⵍⴰ ⵎⴰⴷ ⵉⵏⵏⴰⵏ ⵣⴷⵖⵏ ⵜ ⵍⵊⵏⵓⵏ ⵏⵜⵜⴰ ⵓⵍⴰ ⵓⵍⵍⵉ ⵏⵙ..[83]

ورغم هذه الظواهر والمواقف الخارقة والغريبة، يحافظ المبدع في بناء قصصه على البساطة في التسلسل السردي، ويبتعد عن التعقيد والتركيب والتداخل، ويركز بشكل مكثف على الوصف الخارجي للشخصيات. وحتى حينما يتوجه ـ أحيانا ـ إلى الوصف الداخلي للأحاسيس والمشاعر، فلكي يقوي الأول ويبقي على ثقله وحضوره، لآن المظهر الأقصى للبؤس والقهر والتهميش يتجلى في الملابس وملامح الوجه والبنية الجسدية. وبذلك تبقى الشخصية الرئيسة، في جل القصص، ثابتة وموجودة على طول السرد، وبذلك أيضا تصبح يعض القصص كلها مجرد سرد وصفي للبطل يمتد من البداية إلى النهاية، ويكون هو (المقصود) ومركز الحكي الأصلي كما في قصة ⴰⵎⴽⵙⴰ (الراعي).

ويعمق المبدع وصفه من خلال الصوت الأحادي المفرد الذي يتخذ حينا صيغة الراوي (الغائب) وأحيانا صيغة الراوي المتكلم (بضمير الأنا). وعلى عاتقه يقع العبء كاملا في تقديم الشخصيات والأحداث وتحريكها، لاسيما وأنه يكون على دراية أو علم تام بالمصائر والمسارات، فلا يترك المساحات أو الفرص للشخصيات أن تقدم نفسها بنفسها من خلال الأفضية التي تتحرك فيها والعلاقات التي تقيمها أو تدخل فيها، أو حتى من خلال الحوارات التي تكاد تنعدم في مجمل النصوص. بل وفي بعض النصوص يضعنا الراوي منذ المشهد التمهيدي، في بداية ألسرد، أمام الشخصية الرئيسة أوالمحورية بكامل أوصافها وخصائصها.

واستثمر المبدع تقنية التشبيه بصورة متكررة لأجل تعزيز وصفه، فيلجأ إلى المظاهر والأشياء المحسوسة في حياة البادية ليؤكد بها الأوصاف أو الأحاسيس، أو ليوضحها أكثر، ومنها على سبيل المثال:

"..ⵜⴰⵙⴰ ⵏⵓ, ⴰⵔ ⵜⵜⵊⵔⵊⵉⵔ ⵣⵓⵏⴷ ⴰⵢⵍⴰⵍ", "...ⵉⵇⵔⴷⵏ ⵖ ⵉⵅⵊ ⵉⵏⵓ ⵣⵓⵏⴷ ⵜⴰⵛⴽⴽⴰ ⵖ ⵓⵎⵜⵜⵉⵏ"[84]

"..ⵖⵍⵉⵏⴷ ⵉⵔⴰⴳⴳⵯⴰⵏ ⵣⵓⵏⴷ ⵉⵖ ⵉⴽⴽⵙ ⵓⵎⵣⵉⵍ ⵓⵣⵣⴰⵍ ⵖ ⵛⴰⵎⴰⵏ"[85], "...ⵏⵙⵙⵏⵜⵉ ⴷⴰⵖ ⵣⵓⵏⴷ ⵉⴳ ⴰ"[86],

"ⵉⵍⵍⴰ ⵎⴰ ⵖ ⴰⵔ ⵉⵜⵜⴰⵢ ⵣⵓⵏⴷ ⴰⴳⵯⵣⵣⵉⵏ ⵏ ⵉⵟⴰⵏ"[87]...

واستخدم القصاص عبد الله صبري أيضا الحكاية الشعبية المحلية والأجنبية في نصوصه لما وجده في هذا اللون الأدبي التقليدي من قوة تعبيرية، فجعل منها وسيلة أو أداة ناجعة في تفسير بعض العلاقات المختلة في مجتمع البادية. بل وسخرها في إحدى قصصه بطريقة ذكية وحس فني دقيق راوغ بها السلطة المطلقة الخاطئة وقلب بها الأوضاع لحال أفضل، لما جعل الأب، في قصة ⴰⵓⴰⵍ ⵏ ⵛⴻⴷⴷⵏ يتخلى عن كل قسوته وجبروته ليصير حنونا وعطوفا وغير مبال بما يسمعه من الناس في المجتمع، حينما اختبره الابن بإعادة تشخيص أحداث حكاية الأب والابن مع الحمار في الحكاية المعروفة بمغزى (لا يسلم الناس من ألسنة الناس).

ونظرا لموقع البادية في عمق هذه القصص، ونظر لأن البادية هي العالم الذي يحتضن الذكريات القديمة الجميلة التي ترتبط بالانطلاق والحرية والبراءة، وتحضن - كذلك - عناصر الثقافة الأمازيغية الأصيلة من حكايات وأساطير وأشعار وأحداث تاريخية كبرى، تحضر العديد من الإشارات إلى هذا التراث متناثرة على هيئة مشاهد وشذرات في الوصف وسرد الأحداث، فتكشف بعض صور المجتمع الأمازيغي التقليدي في أبهى ممارساته وأسماها، كمشهدي (المشاورة) و(التضامن) في قصة ⴻⵛⵣⵍⴰⵄ. ففي المشهد الأول، اجتمع أهل القبيلة لتدارس وضعية المرأة المريضة التي وقع بشأنها خصام، وبعد تبادل الآراء والنقاش احتكموا إلى التصويت، فانصاع الجميع لقرار الأغلبية بمن فيهم الشيخ أو كبير القبيلة (أمغار). وفي المشهد الثاني، بعد أن اتخذ أهل القبيلة قرارهم بالتصويت، بادر الجميع إلى التبرع بما لديه من مال من أجل مساعدة المريضة، حتى النساء اللواتي لم يكن معنيات بالأمر تبرعن بمدخراتهن وذهبهن.

وفي قصة ⵜⴻⵍⵍⴰⵟ يتكشف مشهد رمزي ذو دلالة قوية، يظهر من خلالها موقع التراث في وجدان الإنسان الأمازيغي، والذي تجسد في كتابين ضخمين محفوظين بعناية، يخرجهما صاحبهما، ويفتحمها بحرص شديد ثم يقبلهما. ويصفهما لمخاطبه بأنهما من تراث الأجداد الذي خطوا فيه كل القوانين والحلول، وكل تصوراتهم للحياة والموت، وكل فكرهم وعلمهم. ويقدم المخاطب، بالحرص نفسه، على فتحهما، ثم يقبلهما بدوره، ويعزم على حفظ محتواهما واستيعابه.

ولكن ليست البادية دائما هي ذلك الفردوس المفقود وذلك العالم المثالي، بل هي أيضا عالم الفقر والتهميش والقهر والتخلف. ومن خلال هذا الجانب الثاني المظلم والقاسي حاول المبدع اكتشاف قضايا اجتماعية وإنسانية مختلفة، أهمها معاناة المرأة وتسلط الأب

والمخزن والحرمان الذي له طعم اللبن المر ورائحته، واحتقار الضعيف الضائع، والتشرد والدعارة.... وحاول وصفها بقدر كبير من الحرص والتدقيق، وبأسلوب شفاف وواضح.

وفي كل أحوال الوصف، اعتمد الكاتب في التصوير والسرد على عبارات قصيرة توازن بين أجزاء الكلام، تتوالى وتتسارع، تتكرر لتعطي للغة قوة وتدفقا يحيلان على الكلام نفسه وعلى موضوعه معا، لاسيما في مواقف الرفض والاحتجاج والغضب:

«ⵣⵉⵖ ⴷ ⵓⵔⴳⴰⵣ, ⵏⵣⵉ ⵊ ⵓⵣⴷⴷⵓⵖ, ⵏⵣⵉ ⵊ ⵉⵥⴰⵔⵉ ⵏ, ⵏⵣⵉ ⵊ ⵓⵙⵡⵉⵏⴳⵎ, ⵏⵣⵉ ⵊ ⵜⵡⴰⵔⴳⵉⵡⵉⵏ, ⵏⵣⵉ... ⵏⵣⵉ ⵊ ⵜⵓⴷⵔⵜ.

(-....)

ⵓⵔ ⵜ ⵙⵓⵍ ⴽⵎⵉⵍⵖ, ⵔⵉⵖ ⴰⴷ ⵉⴷⴷⵓ, ⵔⵉⵖ ⴰⴷ ⵉⵎⵎⵜ. ⴰⴷ ⵉⵊⵊⵖ ⴷⴰⵜ ⵉⵏⵓ. ⵓⵎⵣⵖ ⴰⵙ ⴰⵊⵓⵙ, ⵣⵣⵓⵖⵔⵖⵜ, ⵔⵣⵎⵖ ⵜⴰⴳⴳⵓⵔⵜ, ⴷⴽⵉⵖ ⵜ ⵙ ⴱⵇⵇⴰ, ⵥⵥⵏⵖ ⵜⵜ ⵙ ⵜⵙⴰⵔⵓⵜ" [88]

لقصص عبد الله صابر مميزاتها الخاصة من حيث الأسلوب ومن حيث المضمون، تختلف بها عن سواها من القصص القصيرة الأمازيغية الجديدة في طريقة معالجتها للقضايا الاجتماعية والهوياتية والإنسانية. هي تسخر عناصر مختلفة في الوصف والسرد، وفي عرض الأحداث وتقديمها، وتعبر عن وجود الإنسان الأمازيغي برؤية يمتزج فيها الحاضر بالماضي، والواقعي بالعجائبي، والمشرق من الحياة بمظلمها، لتعطي ـ بذلك ـ صورة مكتملة ومستحدثة عنه وعن تراثه وحياته الراهنة.

ⵜⴰⵎⵙⵙⵓⵎⴰⵏⵜ قصة
الحكاية والحكمة

قصة «امسومانت» التي أصدرها لحبيب فؤاد، هي حكاية بغلة أحبت الحرية، بغلة أرهقها الناس بالمشاق والسخرة حتى أنبتت لنفسها أجنحة انطلقت بها في السماوات بحثا عن الحرية والانعتاق. هكذا لخص المبدع قصته في المقدمة واضعا القارئ، منذ البداية، وجها لوجه إزاء مضمون القصة بكاملها.

ويفتتح السارد (بضمير المتكلم) قصته بمشهد تمهيدي يصف فيه بغلته - وهي الشخصية الرئيسة - منذ الصغر، يصف مقدار شقائها و معاناتها، فهي تخدم الجميع في البلدة، في كل الأعمال الشاقة من الحمل والحرث ونقل الأخشاب والمتاع، وفي كل الفصول وكل الأوقات، حتى أنها كانت تنزف دما من ظهرها وتتضور جوعا باستمرار:

ⵓⵔ ⴷⵣⵉⵉ ⴰⵙ ⵍⵉⵖ ⵉ ⵢⴰⵡⴷ ⵢⴰⵏ ⵓⴼⵓ ! ⵜⴳⴰ ⵜⴰⴷⴰⵡⵜ ⵍⵙ ⵜⵉⵅⵉⴷⵉ ⵜⵜⴷⴷⵓ ⴰⴼⴰ ⵙ ⵉⴷⴰⵎⵎⵏ.
ⵓⵔ ⴷⵣⵉⵏ ⵜⵅⵅⵉⵖ ⵜⴰⵟⴰⵔⴷⴰ ⵜⴰⴷⴰⵡⵜ ⵍⵙ. ⵜⴽⴽⴰ ⵖⵓⵔ ⵎⴷⴷⵏ ⴰⴽⴽⵯ ⴳ ⵓⵔⵡⴰ, ⵓⵔ ⴷⴰ ⵜⵜⴷⵣⴰⵡⴰⵏ
ⵖⵓⵔⵔⵏ ⴰⵡⴷ ⴰⵍⵉⵎ ⴷ ⵜⵉⵥⵥⵉ[89].

يتعاطف الراوي مع بغلته الصغيرة ويشفق عليها، لكن طيبوبته الزائدة والتي تمنعه من أن يرد أي طلب للناس، جعلت أهل البلد الجشعين يستغلون هذه الطيبوبة إلى أقصى الدرجات، ولا يتوقفون عن استعارة البغلة الصغيرة بدون تريث لاستغلالها في كل الأعمال الممكنة. وهذا التعاطف هو ما دفع الراوي إلى أن يكرر وصف معاناة بغلته أكثر من مرة طيلة المشاهد الأولى، الشيء الذي منع السرد من التحرك بسرعة ومن ترك المساحات والفرص للقارئ كي ينشط خياله إزاء الأحداث والمواقف.

ويستخدم السارد تقنية المونولوج (الحوار الداخلي) للتعبير عن مواقفه ومشاعره، وهي مونولوجات وحوارات طويلة نسبيا تبين أحاسيس الراوي فيما يخص علاقته بدابته العزيزة. وفي كل مرة يقول متحدثا إلى نفسه: (قلت لنفسي) و(قلت بيني وبين نفسي) .. وهذه تعابير أمازيغية لوصف الخواطر الذاتية. كما يستخدم عملية إنطاق الدابة المسكينة لإظهار ما تحس به من آلام ومآسي، فيعطيها بذلك حقها في التعبيرعن فكرها وقرارتها، لكن دون أن تجاب أو يتحدث إليها. وهكذا يغيب الحوار المتبادل، ويحضر الصوت الأحادي المفرد على طول القصة.

وحينما كبرت البغلة وضجرت من آلامها ومما يلحق بها من الأذى والعذاب، أنبتت لنفسها أجنحة طارت بها بعيدا في الفضاء. فظهر المغزى الأخلاقي الذي عبر عنه الراوي بأن الله خلق الدابة لكي تخدم البشر، لكن بمقدار ما تستطيع مع ضرورة إنصافها بالعناية والاهتمام والرفق:

ⵙ ⵜⵉⴷⴷⵜ, ⵜⴰⴳⵎⴰⵔⵜ ⵉⵅⵍⵇ ⵜⵜ ⴷ ⵕⴱⴱⵉ ⴰⴷ ⵜⵜⴰⵙⵉ ⴱⴰⴱ ⵍ, ⴰⵔ ⵜⵅⴷⴷⵎ, ⵎⴰⵛⴰ ⵉⵍⴰⵇ ⴰⴷ ⵜⵅⴷⴷⵎ ⵖⴰⵙ ⴰⵢⵍⵍⴰ ⵎⵉ ⵜⵖⵉⵢ. ⴰⴷⴷⴰⵢ ⵜⵓⵊⵍ, ⵉⵇⵇⴰⵏⴷ ⴰⴷ ⵜⵙⵓⴳⵏⵃⴰ, ⵉⵍⴰⵇ ⴰⴷ ⵜⵅⵢⵢⵕ ⴳ ⵜⵎⵣⵉ ⵎⴰ ⴰⴷⴷⴰⵢ ⵜⵎⵇⵇⵓⵕⵛⵡⵉ, ⵉⵅⵚⵚⴰ ⴰⴷ ⵜⴰⵎⵣ ⵎⴰⵏⵜⵔⵉⵜ ⵍⵙ ⵜⵇⵇⵉⵎ ⵖⴰⵙ ⴷⴰ ⵜⵜⵓⵜⵜⵉ ⴰⵔ ⵜⵜⴰⵡⵖ ⴳ ⵓⵍⵎⵓ ⵏ ⵢⵉⴳⵔⴰⵏ[90]

ومن خلال هذا المقطع القصير، توحي لنا بعض الكلمات والتعابير الدالة على معاني من قبل: (وجوب الاستراحة بعد العمل) و(عدم الاشتغال في الصغر) و(التقاعد عند الكبر)... أن الحيوان/البغلة هنا جاء ليعادل الإنسان، وأنه تم توظيفه لصالح الوجود البشري. فهذه الإشارات تجعل القارئ يدرك، وبلا عناء، أن الأمر يتعدى تصرفات الحيوان إلى تمثيل الأوضاع الإنسانية، وأن الحكاية تروم تقديم عبرة أو موعظة تستخلص من سيرورة الأحداث ونتائجها.

وإن كان هذا النمط من الحكايات الرمزية الأليغورية معروفا منذ القدم، في العديد من الآداب الإنسانية المكتوبة وفي الأدب المحلي الشفوي، فإن لحبيب فؤاد أضفى على حكايته لمسة خاصة معاصرة، جعلها تمتلك مقومات كان يمكن أن تجعل منها رواية (عجائبية) لو طور شخوصها وأحداثها قليلا. فهو استخدم لغة الحديث اليومي، البسيطة والسهلة، ولم ينشغل كثيرا بمسألة التنقية كثيرا على غرار العديد من زملائه المبدعين، وإن تبعهم في إرفاق النص بملحق قاموسي آخره. كما استخدم التعابيرالشعرية في بعض المواقف لأجل تعميق المعنى وتعميق الإحساس به، كما تحدثت البغلة قائلة:

ⴼⴰⵢ ! ⴽⵢⵢ ⵏⵖ ⴽⵢⵢⵉ !

ⵉⵖⵓⵍ ⵉⵙ ⵏ ⵢⵉⵕⵕⵣⴰ ⵉⵙⵙⴳⵏⵉ

ⴳ ⵓⴷⵎⴰⵔ ⵏ ⵉⵎⵏⵖⵉ

ⵓⴼⵓ ! ⵏⵖ ⵡⴰⴼⵉ !

ⴰⴷⵔⴰⵔ ⵉⵍⵍⵓⵔⵥ ⵙⵓⵍ ⴰⵏⵔⵖⵉ

ⵜⴰⵃⵓⴽⵜ ⴷⵉⴳⵙ ⵜⵖⵍⵉ

ⵙ ⵓⵙⵓⵎⵎⵉ ⵜⴰⴽⴽⴰⵜ ⵜⵅⵙⵉ[91]

وإن كانت هذه القصة تنتمي إلى فن الحكاية المثلية وترتبط بأسباب متينة إلى الحكاية أو الخرافة الشعبية، فإنها جاءت في هذه المرحلة من تطور الأدب الأمازيغي لتستجيب لحاجات جمالية وفنية في الإبداع الأدبي الأمازيغي. وتتميز عن كل الأشكال الكلاسيكية الأخرى، في هذا المجال، بأنها لا تتضمن إلا حدثا واحدا متماسكا لا تتفرع عنه حكايات أو أحداث ثانوية كما في الحكايات الحيوانات المثلية المعروفة. أيضا، وإن كانت تتشابه مع حكايات أو قصص أخرى في الأدب اليوناني والعربي، وبصفة خاصة مع (رسالة الصاهل والشاحج) للمعري، فإنها من خلق الكاتب بما أوحت له به بعض الأحداث الواقعية في حياة الأمازيغيين بالبادية[92].

فالحكمة في هذه القصة، تتوجه إلى نقد سلوك الناس وطبائعهم في علاقاتهم الاجتماعية عن طريق الترميز والتلميح، وتصور مظاهر الاستغلال القاسي من طرف القوي المتسلط للضعيف المغلوب على أمره، وتحذر من عواقبه الوخيمة التي تنتهي بثورة الضعيف أو انتفاضته التي تعود بالضرر على الجميع. ولذلك تتخلل الوظيفة الحجاجية القصة باستمرار، بل وتتداخل في كثير من الأحيان مع الوظيفة الأدبية لتعطي شكلا فنيا خاصا للبنية السردية وللغتها التي تجمع بين الهزل والجد، والرمز والتدليل، والغرابة والاستعطاف، حتى تتحقق الغاية الأخلاقية المقصودة، كما في حديث البغلة لما تعلل قرارها بالرحيل، وتذكر صاحبها بالأسباب الوجيهة لهذا القرار الذي طالما اشتكت منها وبنتائجه السلبية وما ستعود عليه به من أضرار:

ⵉⵡⴰ ⵀⴰⵜ ⵊⵙⵙⵓⵖ ⴰⴽ ⵜⴰⵎⵙⵙⵓⵎⴰⵏⵜ ⴰⵢ ⴰⵎⴳⵍⵓⵊ ⵏ ⵇⴱⴱⵉ ! ⵎⵛⴰⵜ ⵏ ⵜⵉⴽⴽⴰⵍ ⴰⵢ ⴷⴰ ⴽ ⵏⵏⵉⵖ ⵀⴰⵜ ⵓⵔ ⴳⴳⵉⵖ ⵓⵣⵣⴰⵍ ! ⵀⴰⵜ ⴰⵡⴷ ⵏⴽⴽ ⵖⵔⵉ ⵓⵍ ⴰⵔ ⴷⵉⴳⵉ ⵔⴳⴳⵯⵍ ⵉⴷⴰⵎⵎⵏ ⴳ ⵓⵣⵓⵔⴰⵏ ! ⵉⵙ ⵜⴰⵖⵓⵍⴷ ⵉⵙ ⵓⵔ ⵜⵜⴰⴽⵯⵉⵖ ⴷ ⵜⴰⵎⴰⵔⴰ ⵜⴰⴱⵔⵔⴽⴰⵏⵜ ⴳ ⴷⴰ ⵜⵜⵉⵍⵉⵖ ⴽⵓ ⵢⴰⵙⵙ ? ⵢⴰⴽ ⵓⵃⵍⵖ ⴰⴽ ⵜⵜⵉⵏⵉⵖ ⵙⵙⴼⵙⵓⵙ ⵖⵉⴼⵉ ⴰⴳⴳⵯⴰ ! ⵛⵃⴰⵍ ⵏ ⵜⵉⴽⴽⴰⵍ ⴰⵢ ⴷⴰ ⵜⵜⵉⵏⵉⵖ ⵀⴰⵏ ⵜⴰⴱⴰⵔⴷⴰ ⵜⵙⵙⵇⵎⵉ ⵓⵍ ⵉⵏⵡ ⴰⵔ ⵜⵙⵏⵡⴰ ⵜⴼⵉⴷⵉ ⵜⴰⴷⴰⵡⵜ ⵉⵏⵡ. ⵉⵡⴰ ⴰⵙⵙⴰ ⴰⵢ ⴰⵎⴳⵍⵓⵊ ⵏ ⵇⴱⴱⵉ ⵀⴰⵜ ⵔⵉⵖ ⴰⴷ ⴷⴷⵓⵖ ⵉⴱⵔⴷⴰⵏ ⵉⵏⵡ ! ⴰⴽ ⵉⵀⵏⵏⴰ ⵇⴱⴱⵉ ! ⴷⴷⵉⵖ ⴰⴷ ⴰⵖⵓⴽⵖ ⵙ ⵉⴳⵏⵡⴰⵏ ⵏ ⵓⵣⴰⵔⵓⴳ ⴷ ⵢⵍⵉⵍⵍⵉ, ⵇⵇⵜⵉⵛⴰⴼ ⵏ ⵜⵓⴷⵔⵜ ⵏ ⴱⵏⴷⵎ ! ⴷⵖⵉ ⵎⴰⵢ ⵜⵜⴰⵙⵉⵏ ⴰⴳⴳⵯⴰ ⵏⵏⴽ, ⵉⴽⵔⵣ ⵉⴳⵔⴰⵏ ⵏⵏⴽ, ⵉⵣⴹ ⴰⵣⵎⵎⵓⵔ ⵏⵏⴽ, ⵢⴰⴳⵎ ⴰⵎⴰⵏ ⵉ ⵜⴳⵎⵎⵉ ⵏⵏⴽ ![93]

هكذا، فبلاغة هذه القصة تجمع بين البعد الأخلاقي والبعد الأدبي، وتروم تقديم مغزى إنساني في قالب إبداعي تمثيلي. ولأنها تتطرق لموضوعة الظلم والتسلط فقد طغى عليها موقف مأساوي مشحون بالشكوى والألم والعذابات المتصلة معبرا عنها بأسلوب سردي يعكس أحاسيس ورغبات قوية، أهمها التوق العارم إلى التحرر والانطلاق.

وهذه القصة أو هذه الحكاية المثلية، كما قدمها المبدع لحبيب فؤاد في«تامسومانت» جنس جديد من الأجناس الأدبية السردية في الأدب الأمازيغي، له مقومات وعناصر خاصة به لا تناظر البتة مقومات وعناصر الحكاية الحيوانية في التراث الأمازيغي الشفوي، بل هي نوع من السرد يستجيب لحاجيات مرحلية ملحة في الثقافة الأمازيغية المعاصرة ترتبط بقضيتي التعليم والتدريس، وإبداع صيغ تعبيرية أدبية جديدة تحافظ، في جدتها، على مسافة معقولة ومقبولة بالقارئ والمتلقي الأمازيغي المفترض في هذه الفترة.

.

التأليف المسرحي
البدايات المترددة

لاشك أن المسرح الأمازيغي على المستوى الفني، باعتباره عروضا تقدم على الخشبات للمشاهدة، قد أصبح «واقعا ملحوظا وتجربة متطورة رغم مسيرته التاريخية القصيرة»[94]، غير أنه على المستوى الأدبي، باعتباره نصوصا مكتوبة قابلة للقراءة ظل أفقر الأجناس الأدبية من حيث الإبداع والتراكم.

وإن كانت فاتحة الأدب الأمازيغي المعاصر، في استنبات الأجناس الجديدة، تتمثل في إصدار مسرحي للكاتب الصافي مومن علي سنة 1983، والموسوم بـ (أوسان صمضنين) أي (الأيام الباردة)، فإنه كان يجب انتظار سنين طويلة قبل أن يصدر العمل المسرحي الثاني، والذي خرج إلى الوجود سنة 2008[95]، لتتلوه ـ بعد ذلك ـ مجموعة من الإصدارات المسرحية القليلة التي لم تتعد في مجملها ـ لحد الآن ـ سبع أو ثمان مسرحيات بمختلف الفروع اللغوية الأمازيغية.

وهكذا لم يراكم التأليف المسرحي في الأدب الأمازيغي الجديد مادة كافية يمكن أن تكون موضوعا للقراءة والوصف والشرح، ويمكن أن تحفز الدارسين والنقاد على الخوض في دراسته وتفسيره. لذلك قلما نجد مقالا أو دراسة تتناول الأدب المسرحي الأمازيغي منشورة في كتاب أو على صفحات الجرائد. ولعل، حتى ما ميز عملية الإصدار المسرحي من تراخ وتباعد زمنيين أثرا سلبا وبشكل كبير، علي الاهتمام به.

والتأليف المسرحي بالأمازيغية، بمعناه العام، ظهر مع مطلع التسعينيات من القرن المنصرم مع توسع العروض المسرحية وتكاثر الفرق والجمعيات المسرحية بمختلف مناطق البلاد، إذ أن الحاجة إلى النص المكتوب ـ باعتباره مخططا أو مشروعا للعمل المسرحي المعروض أو عنصر انطلاقه الأول ـ دفع بالكثير من الشباب إلى تأليف نصوص تستوحي مواضيعها من التاريخ أو التراث أو الواقع المحلي والوطني، وأخرى مقتبسة أو معدة عن نصوص أجنبية. إلا أن هذه النصوص لم تجد طريقها أبدا إلى النشر أو الطبع، ولم تصل قط إلى أبعد من أيدي المخرجين والممثلين، بالرغم مما لهذه النصوص من أهمية كبرى في التعرف عن ينابيع هذا المسرح ومراحل تطوره، وفي إثراء الأدب الأمازيغي الجديد ودعمه.

ويمكن إرجاع أسباب ضعف الإصدار والنشر في مجال (الأدب المسرحي) إلى:

- إن عملية قراءة النص المسرحي «عملية شاقة وتتطلب مؤهلات خاصة»[96]، لأنها تفرض على القارئ، بوعي أو بدون وعي، أن يضع نفسه موضع المخرج والممثلين أجمعهم ليفهم النص[97]. ويتعقد الأمر أكثر ويزداد صعوبة حينما يتعلق بالقارئ الأمازيغي الذي لا يتوفر على رصيد معرفي وثقافي كاف في المجال المسرحي، مما يضعف حماس المبدعين ويثنيهم عن إظهار أعمالهم ونشرها.
- إن تأليف نص مسرحي لا يتم إلا من خلال وعي تام بالممارسة المسرحية، أي «أننا لا نكتب للمسرح دون أن نعرف شيئا عن المسرح. نكتب، لنخضع أو لنتجاوز، قواعد مسرحية سابقة الوجود»[98]. ولأن المسرح، باعتباره أدبا وفنا، حديث العهد في الثقافة الأمازيغية، ولأن المبدعين الشباب لم يتمرسوا بعد بهذا النمط من الكتابة، فإنهم يتهيبون من خوض التجربة الإبداعية في هذا المجال ونشر منجزهم فيها لأجل القراءة.
- في الثقافة الوطنية المغربية، لا يتجه المشتغلون بالفن المسرحي إلى إنتاج النصوص المسرحية ونشرها بقدر ما يهتمون بالعرض و(الإنتاج الركحي)، مما يفسر ندرة الإصدارات المسرحية بالمقارنة مع الشعر والقصة والرواية، وتفشي ظاهرتي الاقتباس والإعداد. وهذا المناخ العام بسط سلطته أيضا على الإبداع الأدبي الأمازيغي ما دام أنه جزء منه وعنصر من عناصره التي تشكلت في سياقه العام.

وقد ظهرت إلى جانب هذه الأعمال المسرحية القليلة أصناف أخرى من الكتابة الشبيهة بالكتابة المسرحية، هي عبارة عن نصوص حوارية تعتمد الشخصيات في التناوب على إظهار المعاني والأفكار من خلال التحاور والنقاش فيما بينها بتقنيات قريبة إلى المحاورة المسرحية، كما في كتاب (حجو ـ غ ـ لبرلمان) للشاعر محمد مستاوي[99] أو نص (ثارجا نا تحوجا) لمصطفى بنعمرو[100]، اللذين لم يثبت لهما توصيف أجناسي، ليظلا نصين أدبين فحسب. ومثل هذين النصين، تنشر بالصحف والمجلات الوطنية الأمازيغية نصوص بالملامح نفسها، ونصوص تشبه النصوص المسرحية في وجود الشخصيات والحوار وبعض مواضيع الصراع، وتختلف عنها في طريقة بناء هذه الشخصيات وتصاعد الأحداث وتطور الصراع، وتغيب فيها الإرشادات المسرحية والتقديمات والتقسيمات الدرامية. ومع ذلك تبقى نصوصا تحمل قيمة أدبية وفكرية جديرة بالاهتمام والقراءة.

ويمكن عد كتاب «ⴰⵖⴰⵔⴰⵙ ⵏ ⵓⵔⵖ» (الطريق الذهبي) للصافي علي مومن[101] أهم ما أنتج بالأمازيغية في إطار هذا النوع من الكتابات الحوارية لما يحتويه من أفكار ومعارف

فلسفية عميقة تتعلق بحقيقة الإنسان وسر وجوده وحقيقة علاقاته المتشعبة مع الكون والآخرين، ولما يتطرق له من مواضيع وإشكالات ترتبط بقضايا وجودية كالموت والحياة والسعادة والخلود... وأيضا لطبيعة لغته الخاصة التي اعتمدت قاموسا يضم النادر من الكلمات المبثوثة في المعاجم الأمازيغية الأصيلة والمستحدث من المصطلحات الواردة في المعاجم الأمازيغية الجديدة لأجل خلق لغة أمازيغية نقية وصافية وقوية[102].

وظهرت أيضا في الساحة الأدبية الأمازيغية المعاصرة كتابات مسرحية موجهة إلى الأطفال، منها ما هو مستقل في مؤلفات خاصة كالمسرحيات الثلاثة التي أصدرها المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية: «ⵉⵎⵎⴰ» و«ⵜⵓⵥ ⵜⴰⵡⵓⵔⵉ» و«ⴰⵔⵟⴰⵜⵏ ⴷ ⵡⴰⵙⵉⵥ»[103]. ومنها ما هو مضمن في مؤلفات أو منشورات موسعة كمسرحية: «ⵉⴷⵉⵔ ⴰⵎⵅⵙⴰ» لسعيد أبرنوص[104]. وتتميز هذه الأعمال الموجهة إلى الأطفال ببناءاتها الدرامية البسيطة وبمواضيعها المستقاة من عوالم الحكايات الشعبية الأمازيغية والعالمية، وبلغتها التي تسعى إلى النقاء والصفاء لكن بطريقة سهلة وسلسة حتى يتمكن الصغار من فهم معانيها من جهة، وتشخيصها من جهة أخرى كما حدث مع مسرحية أبرنوص التي قدمتها جمعية «تفسوين للمسرح الأمازيغي بالحسيمة» وأخرجها أحمد السمار[105].

أما فيما يخص المسرحيات المترجمة، فلم تنشر إلا مسرحية واحدة هي (روميو د جوليت) التي ترجمها أحمد الدغرني، وأصدرها سنة 1995. وقد عرف هذا المجال محاولات عدة وإنجازات هامة دون أن تجد طريقها إلى النشر، كترجمة الشاعر محمد واكرار لكل من مسرحتي (في انتظار غودو) لصامويل بكيت و(أيام العز) للكاتب المغربي يوسف فاضل، واللتين تقدما بهما إلى المعهد الملكي لثقافة الأمازيغية. كما ترجم كل من محمد بوزكو وفؤاد ازروال أعمالا متعددة لأرابال وتوفيق الحكيم وغوغول، لكن أيضا لم يقدما على نشرها وطبعها. وعرضت أعمال عديدة مقتبسة أو مترجمة على الخشبات مثل (عطيل) و(المنزل ذي الشرفات السبعة).. ولم تقدم للمتلقي الأمازيغي إلا في صيغة العرض المشاهد دون النص المكتوب القابل للقراءة.

والجدير بالملاحظة أن بعض المسرحيات التي نشرت تحولت فيما بعد إلى عروض فنية، مثل مسرحيتي (أوسان صميدنين) للصافي مومن علي و(واف) لمحمد بوزكو، وأخرى لم تنشر إلا بعد أن شخصت ولاقت نجاحا لدى المشاهدين كمسرحية (تاسليت ن وزرو) لسعيد أبرنوص، وأخرى ظلت نصوصا مسرحية مكتوبة فحسب كمسرحية (أنازور ذ ميدن) لأزروال فؤاد.

مسرحية «taslit n wẓṛu»
الشخصيات والزمن المزدوج

صاغ الكاتب سعيد أبرنوص مسرحيته (تاسليت ن وزرو) (عروس من حجر) في بنية مركبة ومعقدة، تدور أحداثها بين زمنين، تنفصل بينهما طبيعتها ووظائفها، وتدور في أكثر من مكان، وتجسدها في كل المراحل شخصيات تتحول أو تنتقل من دور إلى دور.

وتدور الأحداث حول شخصية الراوي/ الحكواتي (بوثيزيت) الذي ينافس الشاب (ماسين) في عشق الفتاة (تيلا)، ويقرر إزاحته وقتله بطريقة عجيبة، فيجمع حوله أهل القرية ويغريهم بحكاية جديدة يقترح عليهم فيها، تشخيصها ولعبها من قبلهم، ويختار منافسه ليؤدي شخصية البطل. وتدور أحداث الحكاية حول راع شاب يدعى (أفولاي)، يجد نفسه فجأة مدفوعا من قبل رب الجبال (أطلس) الذي منحه نصفا من قصبة ناي للبحث عن النصف الآخر، ذلك النصف الذي في حوزة حفيدة رب الجبال التي اختطفها الجبار الطاغية (أسكيليوس) ملك بلاد (تاموداس)، وأرادها زوجة له رغما عنها. وفي الطريق إلى (تاموداس) يلتقي الشاب البطل مع الحكيم (أكيل) الذي يشرح له ما غمض عليه ويساعده على الوصول إلى مبتغاه. وفي النهاية يخوض الشاب صراعا مريرا مع الملك الجبار. وكان من المفترض أن يموت في نهايته وفق ما خطط له الراوي، إلا أن الأحداث تسارعت واختلطت فسقط الراوي في فخه، وماتت محبوبته بطعنة طائشة من سيف الملك وهي تدافع عن حبيبها الحقيقي (افولاي). وهنا اكتشف الجميع الحيلة الماكرة للراوي ونواياه الخبيثة، ولما عاد مرة أخرى وحاول أن يغريهم بحكاية جديدة انتفضوا ضده وسخروا منه.

وهكذا يتقاسم موضوع المسرحية زمنان، زمن الحكي/ الحاضر وزمن الحكاية/ الذاكرة، يخص الأول مكان القرية ويخص الثاني مكان الجبال ومدينة (تاموداس). وهما زمنان لا يتواليان ولا يتراتبان ولا يخضعان لقاعدة معينة. ففي كثير من الأحيان يخترق أحدهما الآخر، إذ كل مرة تخرج شخصية من زمن الحكاية لتستفسر أو لتحتج، أو يدخل الراوي إليها كلما أحس بتردد الشخصيات ليوجه أو يشجع أو يؤثر على مسار الأحداث الحكائية.

في المشهد الأول من الفصل الثاني، ما إن يشرع المستمع (ماسين) في أداء دور الراعي (أفولاي) حتى يفجأ بصوت (رب الجبال) المخيف يكلمه، فيغادر الدور مسرعا ومذعورا وسط ضحك وسخرية الراوي وباقي المستمعين:

ⴱⴰⴱ ⵏ ⵉⴷⵓⵔⴰⵔ : ⵀⴰ ⵏⵓⵛⵛ ⴷⴰⴰⴰⴰ.

ⴰⴼⵓⵍⴰⵢ : (ⵉⵜⵜⵏⵓⴳⵔⴰⵃ) ⴰⵢⵢⵢⵢⵢⵢⵢⵢⴰⵡ ! ⵎⴰⵏⴰⵢ ?

ⴰⵡⴰⵍⵏ ⴱⴰⴱ ⵏ ⵉⴷⵓⵔⴰⵔ : ⵎⵉⵏ ⵜⵓⵃⵍⵉⴷ ?

ⴰⴼⵓⵍⴰⵢ : ⵎⴰⵏⴰⵢⴰ, ⴰ ⵉⵎⴰⵎ ⴽⵓⵏⵏⵓ? ⵎⵉⵏ ⵃⵍⵉⵖ?

ⴰⵡⴰⵍ ⵏ ⴱⴰⴱ ⵉⴷⵓⵔⴰⵔ : ⴰⵢⵉⵉⵉⵉⵀ! ⵎⵉⵏ ⵜⵃⵍⵉⴷ? ⵎⵉⵏ ⴷⴰ ⵜⵜⵓⴳⴳⵓⴷ?
ⵡⵉ ⵛⵓⴽⴽ ⴷ ⵉⵡⵉⵏ ⴷⴰ?

ⴰⴼⵓⵍⴰⵢ :ⴰⴽⵉⴷⵛ ⵜⵉⴷⵜ, ⵎⵉⵏ ⴷⴰ ⵜⵜⵓⴳⴳⵓⵖ ⵏⵓⵛⵛ? (ⵉⵜⵜⴰⵣⵣⵓⵍ ⵖⴰⵔ ⴱⵓⵜⵉⵣⵉⵜ) ⵃⵉⵣⵉ ⴱⵓⵜⵉⵣⵉⵜ! ⵡⴰ ⵃⵉⵣⵉ ⴱⵓⵜⵉⵣⵉⵜ! ⴰⵇⴰⴽ ⴷ! ⵎⴰⵏⴰⵢⴰ ⵔⵉⴷ ⴰⵎⵓⵏⵏⵉ. ⴰⵡⵡ! ⵉⵜⵜⵖⵉⵍ ⴰⵢⵉ ⴷ ⵜⵉⵔⴰⵔⵜ ⵡⴰⵀⴰ, ⵣⵉⴳⵓⵏⵜⴰ ⴷⴰⵢⵙ ⴰⵏⵓⴳⵔⵓⵃ ⴷ ⵓⵍⴰⵥⵉ.

ⵉⵎⵓⵙⵍⴰⵢⵏ :(ⴰⴷ ⴹⵚⴰⵏ ⵎⴰⵇⵇⴰ ⵉⴷⵓⵙⵏ) ⵀⴰ... ⵀⴰ... ⵀⴰ...

ⵎⴰⵎⵎⴰⵜ : ⴰ ⴰⵎⴳⴳⵯⴰⴷ! ⵀⴰ... ⵀⴰ... ⵀⴰ...

ⵎⴰⵙⵙⵉⵏ : ⵏⵉⵜ ⵏⵉⵖ ⵥⵥⵉⵎⵜ. ⵏⵓⵛⵛ, ⵓⵔ ⵜⵜⵓⴷⵡⵉⵍⵖ ⵛⴰ ⴰⴷ ⵃⵢⴰⵔⵖ ⵜⴰⵏⴼⵓⵙⵜ ⴰ.

ⴱⵓⵜⵉⵣⵉⵜ :ⵙⴰⴼⵉ,ⵜⵓⴳⴳⵯⴷⵓⴷ ⴰ ⴰⴳⵍⵍⵉⵏ? ⵢⴰⴽ ⴷ ⵜⴰⵏⴼⵓⵙⵜ ⵡⴰⵀⴰ![106]

وفي المشهد الرابع من الفصل الخامس، حينما تسقط (تيلا) صريعة بسيف الملك، يدخل الراوي إلى أحداث الحكاية ليطلع على ما جرى ويحتج على المسار الذي اتخذته:

(ⵎⴰⵇⵇⴰ ⵉⴷⵙⵓⵏ ⴰⴷ ⵜⵜⵓⴱⵀⴹⵓⵏ, ⵓⵔ ⵙⵙⵉⵏⵓⵏ ⵎⵉⵏ ⵉⵎⵙⴰⵔⵏ)

ⴰⴼⵓⵍⴰⵢ :ⵜⵉⵍⴰ ! ⵜⵉⵍⴰ ! ⵓⵀⵓ... ⵓⵀⵓ... ⵓⵀⵓⵓⵓⵓ... ⵜⵉⵍⴰⴰⴰⴰⴰⴰⴰⴰⴰⴰ!

(ⴰⴷ ⵉⵏⴻⵡ ⵙⵓⵜⵉⴳⵉⵜ, ⵓⵔ ⵉⵅⵔⵉ ⵎⵉⵏ ⵉⵎⵙⴰⵔⵏ)

ⵙⵓⵜⵉⴳⵉⵜ : (ⵉⵡⴹⴹⴰ ⵅⵓⵣ ⵉⵣⴰⴷⴷⵓⵏ) ⵓⴼⵓ ! (ⵉⵙⵙⴰⵡⴰⵍ ⴰⴽⵉⴷ ⵎⵉⴷⵓ /ⴰⵙⴽⵉⵍⵓⵙ) ⵎⴰⵢⵎⵎⵉ ⵜⵓⵍⵖⵉⴷ ⵜⴰⴳⵉⵔⵉ (ⵉⵜⵜⵓⵍⵓⵎ ⵖⴰⵔ ⵎⴰⵙⵙⵉⵏ/ ⴰⵣⵓⵍⴰⵢ) ⴷ ⵛⵓⴽⴽ ⵉⵍⴰ ⵓⵔⵓⴳⴳⵓⵖ ⴰⴷ ⵉⵎⵎⵜⵓⵏ.[107]

كان الكاتب حريصا جدا في تدبير انتقال الشخصيات من زمن إلى آخر، وحاول أن يجعله سلسا حتى يحافظ على انتباه القارئ ويترك تشويقه متقدا ومتوثبا. واتبع في ذلك مجموعة من التقنيات يمكن تلخيصها في ما يلي:

- نقل الشخصيات بالتدرج، فقد تجنب الكاتب نقل الشخصيات أو عدد كبير منها من زمن إلى آخر مرة واحدة، وإنما كان ينقل شخصية واحدة ويعمل على تثبيتها وتمكينها من ملامحها، وبعد ذلك يلحق بها أخرى، وهكذا دواليك. فقد بدأ أولا بالشخصية الرئيسة (ماسين) فزرعها في الحكاية وألبسها هويتها (الراعي أفولاي) على مهل، ثم عرج إلى شخصية المستمع (زيان) الذي كان مأخوذا بسحر الحكاية فمنحه شخصية الحكيم (أكيل)، وبعد ذلك انتقل إلى الشخصيات الثانوية ليوزع عليها أدوارا مختلفة (تلاميذ، وصيفات الأميرة المختطفة، حارس الملك..)
- التردد في التشخيص، بما أن المرور من زمن إلى آخر يتم عبر التشخيص، فقد عمد الكاتب إلى جعل الشخصية الرئيسة تتردد كثيرا في قبول الدور، وجعلها تخرج كل مرة من تشخيصها بسبب الخوف أو التباس الأمر. واستغرق إقناع البطل (ماسين) بالدخول في الحكاية وقتا طويلا وحيلا متعددة من قبل الراوي وجهودا متواصلة من قبل المستمعين.

وخلق هذا التردد مرحلة وسطى بين الزمنين لتؤدي وظيفتين، أولاهما هو تفعيل التشويق و تخصيب أفاق التوقع من خلال إبطاء عملية الانتقال. وثانيتها هي خلخلة انتظام الزمنين وإرباكه، لدفع الرتابة المحتملة التي قد تنتج عن انتهاج نسق متكرر لهذا الانتظام.

- استمرار الشخصية، لم يلق الكاتب بكل شخصياته في غمار التحول أثناء الانتقال، بل حافظ على شخصيات رئيسة تمر بين الزمنين بالسمات نفسها وبالاسم نفسه، خاصة شخصية الراوي الذي يدخل زمن الحكاية وهو لازال راويا يحاول التحكم في مسار الأحداث ويحاول إتمام خدعته وهو يحافظ على علاقته التواصلية مع

المستمعين من أهل القرية. بينما يعبر بالمحبوبة (تيلا) من زمن الحكي باعتبارها مستمعة عادية من أهالي القرية إلى زمن الحكاية باعتبارها الأميرة المحتجزة في قصر الملك المتجبر بالاسم نفسه وبالدور نفسه باعتبارها موضوع الصراع بين الشخصيتين الرئيستين الراوي و(ماسين)/ الراعي.

- الحلم، زرع الكاتب وسط زمن الحكاية لحظة حلم ذي خصوصيات واسمة، كانت لحظة عابرة وسريعة، لكنها كانت تستشرف المستقبل المتمثل في اللقاء المنتظر بين البطل (أفولاي) وحبيبته (تيلا)، وكانت لحظة شاعرية رومانسية يتبادل فيها البطلان الحديث بالشعر، وكانت لحظة استراحة وسط الحوادث الأسطورية المتلاحقة.

وهذه اللحظة الحالمة العابرة التي جاءت في المشهد الثالث من الفصل الثاني، منحت للشخصيتين الوحيدتين في زمنها (افولاي) و(تيلا الأميرة) فرصة الانطلاق والتعبير والمرح، إذ كانت المحبوبة في لباسها الأبيض تركض هنا وهناك، تلهو وتغني.

بهذه الآليات ساعد الكاتب الشخصيات على الانتقال المرن بين الزمنين، وسمح لها باتباع مسار في التحول يوفر المجهود على القارئ في ملاحقتها داخل السياقين، ويحول دون العبور المفاجئ أو المتعسف من مقام إلى مقام.

وتكون الشخصيات في فضاء القرية / زمن الحكي متحررة، تتصرف بعفوية، تعبر وتلعب وتمزح، تتكلم لغتها اليومية، تخلق المواقف والأحداث الساخرة، تقترح وتناقش... وتكون حينما تدخل فضاء (تموداس)/ زمن الحكاية جادة وصادقة، تتصرف برصانة، وتستجيب للأحداث ذعرا وترقبا وحزما، وتستلم لقدرها الذي يصنعه الراوي.

ففي المشهد الثالث من الفصل الثاني، يسخر أحد المستمعين في ساحة القرية بوصف الأميرة (تيلا) بأوصاف مثيرة، ويستهزئ أخر برحلة البطل الخرافية، ويسب ثالث رفيقه بلهجة متهكمة:

ⵙⵓⵀⵓ : ⵣⴰⵄⵎⴰ ⴰⴷ ⵉⵥⵡⴰ ⵖⴰⵔ ⵟⵓⵙⵙⴰⵏⵢⴰ, ⴰⴷ ⵢⴰⵅ ⵜⵉⵍⴰ ⴷ ⵜⴰⵇⵓⵎⵉⵢⵜ, ⴷ ⵜⴰⴽⵀⵙⴰⵔⵜ, ⵜⵉⵜⵜⴰⵡⵉⵏ ⴷ ⵜⵉⵣⵓⴳⴰⵡⵉⵏ, ⵅⴰⵍⴷⴰ ⴷ ⵜⴰⵥⵓⴹⴰⴹⵜ... (ⵉⵜⵜⵓⵖⵣⴰⵣ ⵜⴰⵏⴽⵓⴽⵉⵏ, ⵉⴽⴽⴰⵜ ⴷⵓⴳ ⵉⵅⴰⴱⵏ) ⴰⵡⴰⵀ ! ⴰⵡⴰⵀ ! ⵎⵍⵉ ⴷ ⵏⵓⴽⴽ...

ⵣⵢⵢⴰⵏ :ⵙⵙⴻⵖⴷ ⵢⴰⴽ ⴰⴷ ⵉⵙⵙⴻⵖⴷ ⵓⵥⵉⴽⴰⵙ ⵍⴻⵛ ⴰ ⴱⵓⵀⵓ ! ⵣⵉⴷ ⴰ ⵃⵉⵣⵉ
ⴱⵓⵜⵣⵉⵜ !

ⵎⵉⴷⵓ : ⵢⴰⴽ ⵉⵡⵡⴹ ⴱⴻⵃⴷⴰ ? ⴰⴷ ⵜⴰⵥ ⵙⴻⴱⵛⵏⵜ ⴽⵙⵉⵏ ⵜ ⵡⴰⵎⴰⵏ, ⵛⵛⵉⵏ ⵜ ⵉⵙⴻⵍⵎⴰⵏ !

ⴱⵓⵜⵣⵉⵜ : ⵓⵀⵓ, ⵢⵡⵡⴹ ⵏⵃⴰⵎ ⴰ"ⵙⵉⴷⵉⴽⵉⴽ" !

ⴽⵓⴽⵓⵛ : ⵀⴰⴰⴰ ! ⵉⵡⵡⴹ ⵣⵉⴳⵏⵜⴰ ! ⵉⵡⴰ ? ⵎⵉⵏ ⵉⵎⵙⴰⵔⵏ ⴰⵡⴰⵔⵏ ⵉ ⵎⴰⵏⴰⵢⴰ ?[108]

وفي المشهد الأول من الفصل الثالث، يسأل التلاميذ بجدية عن أسباب الوجود وعن الحرب والتعايش وعن طريق الخلاص، ويجيب الحكيم (أكيل) بثقة كبيرة وبلغة بليغة وحكيمة عن كل ذلك:

ⴰⴽⵉⵍ : ⵖⴰⵙ ⵉⵊⵊ ⵏ ⵡⴱⵔⵉⴷ ⵉⴷ ⴰⵏⵖ ⵉⵜⵜⴰⵡⵢⵏ ⴰⵔ ⵎⴰⵏⵉ ⵏⴻⵍⵍⴰ, ⵎⵉⵏ ⴷⴰ ⵏⴻⵜⵜⴻⴳⴳ ?
ⵎⴰⵢⵎⵎⵉ ⵉⴷ ⴰⵏⵖ ⴷ ⵉⵊⵊⴰ ⵢⴰⴽⵓⵛ ?

ⴰⵏⴻⵍⵎⴰⴷ (1) :ⵎⴰ ⴷ ⴰⴱⵔⵉⴷ ⵏ ⵓⵙⴻⴼⵔⵉ ?

ⴰⴽⵉⵍ : ⴰⵙⴻⴼⵔⵉ ⵉⵜⵜⴰⵔⵓ ⴷ ⵉⵙⴻⴼⵙⴰⵏ, ⵉⵙⴻⴼⵙⴰⵏ ⵜⵜⴻⵊⵊⴰⵏ ⴷ ⵜⵉⵅⴰⵇⵇⵉⵚⵉⵏ, ⵙ
ⵓⵅⴰⵇⵇⴻⵚ ⴷ ⵓⵅⴰⵔⵔⴻⵙ ⵏⴻⵜⵜⴳⴳ ⵉⵅⵥ ⵍⴻⵖ

ⴰⵏⴻⵍⵎⴰⴷ (2) : ⵏⴻⵛⵛⵉⵏ ⵏⴻⴳⴳⴰ ⵉⵅⵥ ⵍⴻⵖ, ⵎⴽⴻⵍ ⵉⵊⵊ ⵉⴳⴳⴰ ⵉⵅⵥ ⵍⴻⵙ. ⵎⴰⵛⴰ, ⵎⵓⵅ ⴷ ⴰⵙ ⵖⴰ
ⵏⴻⴳⴳ ⴰⴷ ⵏⴻⵎⵜⴰⵡⴰ ⵊⴰⵔ ⴰⵏⵖ ? ⴰⴷ ⵜ ⵉⴷ ⵏⴰⵡⵉ ⵊⴰⵔ ⴰⵏⵖ ⴱⵍⴰ ⵉⵎⴻⵏⵖⴰⵏ ?

ⴰⴽⵉⵍ : ⴰⵎⴻⵏⵖⵉ ⴷ ⵡⵍⵉ ⵉ ⵉⵏⴻⴼⴼⴻⵏ ⵜⵓⴷⴰⵔⵜ ⴷⴻⴳ ⵡⴰⵍⵍⵉ ⵍⴻⵖ.[109]

وتتميز العديد من الشخصيات بالامتداد في الزمنين عبر بعضها البعض، فيمتد الراوي (بوتزيت) عبر الملك (اسكيلوس) في التعبير الشرير عن الرغبة في امتلاك المحبوبة، وتمتد شخصيات المستمعين (زيان) و(بوهو) و(ميدو) المتعطشين إلى سماع الحكاية عبر تلاميذ الفيلسوف (أكيل) الراغبين في أخذ العلم من فم معلمهم، أما شخصيتا المستمعتين (تازري) و(مماس) اللتين تحث إحداهما الشاب (ماسين) للعب الدور لأجله وتحثه الأخرى بتوصية من الراوي الشرير، فتمتدان عبر شخصيتي (تافو) و(تودا) الوصيفتين التي تدفع إحداهما الأميرة المخطوفة إلى التلاقي مع الراعي المحبوب وتحذرها الثانية من الخروج من قصر الملك المتسلط.

وهذا النوع من الامتداد يبرر من الناحية الفنية بعض الضمور الذي يظهر فيما يتلعق ببناء هويات الشخصيات، إذ يكون بعضها ذا حضور باهت أو عابر في زحمة الأحداث، أو تكون مواقفها أو الأحداث التي تتصرف فيها مبتورة ومقطوعة. كما يبرر انسحاب بعضها بسرعة من ساحة اللعب لترك المجال لغيرها ليستمر أو يترجم ما تبقى في شكل صروف ووقائع مشابهة.

ومن الجدير بالملاحظة، بالنسبة للشخصيات، طبيعة أسمائها وحمولاتها الدلالية التي تتمايز بين الزمنين، والتي قدمها الكاتب في الإرشادات التمهيدية مصنفة أو موزعة على «زمن الحكي» و«زمن الحكاية» كالتالي :

1- ⴰⴽⵓⴷ ⵏ ⵡⴰⵇⵇⵉⵙ (ⴱⵓⵜⵉⵣⵉⵜ ⴷ ⵜⴰⵎ ⵏ ⵉⵎⵙⵍⴰⵢⵏ)

- ⴱⵓⵜⵉⵣⵉⵜ: ⵡⵍⵉ ⵉⵜⵜⵓⵇⵇⵉⵙⵜ ⵜⴰⵏⴼⵓⵙⵜ -ⵜⴰⵎ ⵏ ⵉⵎⵓⵙⵍⴰⵢⵏ: ⵜⴰⵔⵡⴰ ⵏ ⴷⵛⴰⵔ, ⵉⵜⵜⵓⵇⵇⵉⵙ ⴰⵙⵏ ⴱⵓⵜⵉⵣⵉⵜ ⵜⴰⵏⴼⵓⵙⵜ: -ⵎⴰⵙⵙⵉⵏ – ⵜⴰⵣⵉⵔⵉ – ⵎⵉⴷⵓ - ⵣⵢⵢⴰⵏ –ⴱⵓⵀⵓ – ⴽⵓⴽⴽⵓⵃ – ⵎⴰⵎⵎⴰⵙ - ⵎⴰⵎⵎⴰⵜ

2- ⴰⴽⵓⴷ ⵏ ⵜⵓⵏⴼⵓⵙⵜ (ⴱⵓⵜⵉⵣⵉⵜ+ⵉⵜⴰⵔⵔⴰⵙⵏ ⵏ ⵜⵓⵏⴼⵓⵙⵜ)

- ⴰⴼⵓⵍⴰⵢ: ⴷ ⴰⵎⴽⵙⴰ -ⵜⵉⵍⴰ: ⵜⴰⵢⵢⴰⵡⵜ ⵏ ⴰⵜⴹⵍⴰⵚ (ⵜⵓⵅⵎⴰ ⴷⵉ ⵜⴰⵎⵓⴷⴰⵙ) -ⴰⵙⴽⵉⵍⵓⵙ: ⴷ ⴰⵎⵖⴰⵔ ⵏ ⵜⴰⵎⵓⴷⴰⵙ ⵉ ⵉⵙⵙⵓⵅⵎⵓⵏ ⵜⵉⵍⴰ -ⴰⴽⵉⵍ: ⴷ ⴰⴼⴰⵉⵍⵓⵙⵓⴼ ⴷⵉ ⵜⴰⵎⵓⴷⴰⵙ, ⴷ ⴰⴷⵓⵔⵖⴰⵍ -ⵉⵏⵓⵍⵎⴰⴷⵏ ⵏ ⵡⴰⴽⵉⵍ -ⴰⴳⵓⵙⵙⴰⵙ ⵏ ⵜⵉⵍⴰ -ⵜⴰⴼⵓ: ⵜⴰⵎⵓⴷⴷⵓⴽⵓⵍⵜ ⵏ ⵜⵉⵍⴰ -ⵜⵓⴷⴰ : ⵜⴰⵎⴷⴷⵓⴽⴰⵍⵜ ⵜⵉⵙ ⵙⵏⴰⵜ ⵏ ⵜⵉⵍⴰ[110]

ليست هذه الأسماء مجرد عناصر من هويات الشخصيات، بل هي علامات ورموز ثقافية تكشف عن مقصدية واضحة لدى المؤلف. ففي القرية تمثل بعض الأسماء المرجعية الواقعية لمكان تحركها كـ (بوتزيت) و(زيان) و(كوكوح) و(مامات) و(ماماس)، وتشير أسماء أخرى إلى مرجعية ثقافية تحيل على الحركة الهوياتية الأمازيغية كـ (ماسين) و(تازيري) و(تيلا)، بينما ترمي أخرى إلى تعزيز السمة الغرائبية في النص كـ (ميدو) و(بوهو). ومن خلال التعالقات القائمة بين دلالات هذه الأسماء، لاسيما واقعية القرية والهوية الأمازيغية، يبدو جليا أن المبدع يحاول أن يعبر من خلال عمله هذا عن قضية الهوية الأمازيغية.

ويبدو هذا الأمر أكثر وضوحا مع أسماء الشخصيات في أرض (تموداس)، حيث ترد بعض الأسماء التي تحيل مباشرة على أسماء لها دلالات رمزية قوية في الثقافة الأمازيغية كـ(أفولاي) و (تودا)، وأخرى تشير إلى الوافدين الغزاة على بلاد الأمازيغ كـ(أسكيلوس) بصيغته الرومانية، بينما تنتمي الأخرى إلى التاريخ الأمازيغي العميق الذي لا يفتأ المناضلون الأمازيغيون يرجعون إليه لتأكيد عراقتهم وعراقة حضارتهم.

وعموما، استطاع سعيد أبرنوص أن يعطي لنصه أبعادا متعددة في المعنى، وقابلية للتأويلات الخصبة فنيا ودلاليا وتاريخيا، وهندسة مميزة في معمارية تنسيق الأجزاء والفصول والمشاهد. واستطاع أن يعبر عن موضوعة الهوية الأمازيغية بتقنيات تنتمي إلى جمالية حديثة قائمة على البحث وعلى أسس شعرية إبداعية توفر المتعة النفسية والطرافة الثقافية.

الأدب الأمازيغي بالمهجر
آلام على الضفتين

عرف الأدب الأمازيغي ازدهارا متميزا في بلاد المهجر، لاسيما ببلاد هولنده، حيث ظهر العديد من المبدعين والكتاب الذين أصدروا إنتاجاتهم في أعمال مكتوبة، تنخرط في حركية تحديث الأدب الأمازيغي وتجديده. فأسسوا لذلك ما يشبه تيارا أدبيا يستجيب لأصداء الحركة الثقافة الأمازيغية بالمغرب ويتواصل معها وينشغل بهمومها. وكانت تلك أولى الحركات الأدبية والثقافية الأمازيغية المنظمة ببلدان أوروبا

فقد أدرك هؤلاء الأدباء الشباب أن المبدعين الأمازيغيين المقيمين بالوطن يواجهون عوائق جمة في ميدان الطبع والنشر لأسباب مختلفة، فبادروا إلى إنشاء جمعيات أو مؤسسات تهتم بنشر أعمال الأدباء والمبدعين القريبين والمقيمين بالمهجر وأعمال آخرين من المقمين بالوطن ممن يتواصلون معهم. واقتصروا في ذلك على نشر الشعر ذي التوجه التجديدي والمجاميع القصصية والأعمال الروائية.

ومن المعروف أنه منذ التدخل الأجنبي بالمغرب هاجر العديد من أمازيغ البوادي والقرى، لاسيما من منطقتي الريف وسوس، إلى الخارج بعد أن فقدوا موارد رزقهم بالبلاد، واستقروا بالأحياء الهامشية للمدن الصناعية مشكلين جالية هامة ونواة أولى للطبقة البروليتارية[111]. وازدادت هذه الجالية اتساعا وهذه النواة كبرا لما اصطحب هؤلاء المهاجرون ذويهم وأسرهم معهم، فتوالت (الأجيال المهاجرة) وتراتبت بين المهاجرين الأوائل واللاحقين بهم والمزدادين بأرض المهجر. واتسعت أيضا بلدان الاستقبال، إذ انضافت كل من إسبانيا وإيطاليا إلى بلدان فرنسا وهولنده وألمانيا وبلجيكا.

وحمل هؤلاء المهاجرون معهم إلى المهجر، عبر كل الأجيال، ثقافتهم ولغتهم وعاداتهم الأمازيغية، وظلوا يمارسونها بشكل طبيعي، لكن في إطار ضيق لا يتعدى الأسرة بالبيت والتجمعات الخاصة بهم في المناسبات وبعض النوادي[112]، وكانت ثقافتهم ذات طابع تقليدي تنشد إلى الأشعار والغناء والأمثال والحكايات، وتستهلك بالطرائق التقليدية الشفوية المعتادة. وكانت تنحسر شيئا فشيئا تحت ضغط الثقافة المحلية

للبلد المستقبل في الشارع والمدرسة وأماكن العمل. حتى جاء جيل الشباب في التسعينيات الماضية الذين انشغلوا كثيرا بمسألة الهوية والثقافة الأمازيغيتين، واشتغلوا على:

- الحفاظ على هذه الثقافة وإحيائها والتأكيد على هويتهم الأمازيغية، خاصة لما احتكوا بعدد من المناضلين الأمازيغيين الذين التحقوا ببلدان المهجر إبان تلك الفترة.
- إعطاء وجه جديد لهذه الثقافة يتناغم والوضع الثقافي العام بالبلاد المقام بها، خاصة في مجال الأدب حيث تم الاعتناء بالأجناس الجديدة مع تجديد الأجناس التقليدية التي لا تزال قائمة كالشعر.
- الاستفادة من الظروف المادية والمناخ الديموقراطي ببلدان إقامتهم، لاسيما هولنده، لتنظيم المهرجانات الأدبية وتأسيس جمعيات تهتم بالنشر والطبع والإصدار.

إلا انه من الجدير بالذكر أن أغلب الأعمال المنشورة من إبداع كتاب هاجروا إلى أوروبا منذ أواخر الثمانينيات بعد أن ارتادوا الجامعات المغربية، وبعد أن نشطوا في الحركة الثقافية الأمازيغية واحتكوا بأطرها وأنشطتها كالوليد ميمون ومصطفى الدريوش ومحمد وشيخ... ومنهم أيضا من عاش طفولته وجزءا من شبابه في المغرب قبل ان يهاجر إبان السبعينيات وأوائل الثمانينيات كمحمد شاشا وأحمد الزياني... ولذلك نجد حضورا بارزا للواقع المحلي والوطني في مضامين إبداعاتهم على اختلاف أجناسها، حضورا يضاهي ـ بل ويفوق أحيانا ـ حضور المواضيع المرتبطة بواقع الغربة وحياة المهاجر. فصورة الوطن بقضاياه الاجتماعية والسياسية والثقافية لازالت طرية في ذاكرة المبدعين، ولازالت الروابط الوجدانية عندهم مستمرة ومتينة مع العائلة والأصدقاء والناس بالبلاد. ويصف الباحث اليماني قسوح المواضيع في كل من الديوان (أذ ـ أريغ كـ ـ زرو) لأحمد الزياني والمجموعة القصصية (ثيفادجاس) للوليد ميمون الصادرين بهولنده، فيقول في الأول: «يتضمن الديوان أحد وعشرين قصيدة، كتبت بالخط الآرامي موزعة على ست وخمسين صفحة من الحجم المتوسط (13/20.5). مواضيعها تعالج قضايا وظواهر يتداخل فيها المحلي بالوطني، والقومي بالإنساني، محملة بعدة أسئلة منها: أسئلة الهوية والوعي بالكتابة (القصيدة الأولى : أذـ أريغ كـ ـ زرو)، وأسئلة المجتمع. (.....)

ومن الأسئلة الأخرى سؤال الجغرافيا والتاريخ (القصيدة العاشرة : سيورن يذورار ن ـ أريف)، وسؤال الوجود والحقيقة والإنسان (القصيدة السادسة: وياش

تيغايين يكذحان ذ ـ يزغران، والتاسعة: نظ أزمان نظ، والحادية عشرة: نقار زمان وار يحري، والسابعة عشرة: صبار أ ـ يورينو)»[113].

ويصف الثانية: «وتحتوي المجموعة القصصية على سبعة عشر نصا، كتبها الوليد ميمون أثناء إقامته بـ «أوتريخت» بهولندا، تعالج بأسلوب قصصي جوانب من المشاكل الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية التي يعاني منها الشباب الريفي، والمغربي عامة، والمنتمي أساسا إلى الفئات الشعبية الفقيرة، سواء داخل الوطن، حيث الاستغلال، والتهميش والبطالة والفقر، والظلم والمعاناة والطبقية والفوارق الاجتماعية، أم ببلاد المهجر حيث الغربة والتفاوت والفوارق، وصعوبة الاندماج، وهواجس البحث عن الوضعية القانونية للاستقرار في ظل تعقب رجال الأمن وملاحقتهم للمهاجر بدون أوراق الإقامة»[114].

لكن مع بداية القرن الحالي، ومع التغيرات الهامة التي عرفها المغرب في مجال الاهتمام بالثقافة الأمازيغية، ستنحسر عملية النشر ببلدان المهجر تدريجيا. فإنه، وإن ظهر أدباء شباب في الكثير من البلدان كألمانيا وإسبانيا وبلجيكا وفرنسا، قد فضلوا طبع إبداعاتهم ونشرها بالوطن بعد أن تغيرت ظروف النشر والطبع بالمغرب ومالت نحو اليسر نسبيا، وحيث قاعدة القراءة والاهتمام أوسع.

تجربة مؤسسة «إزوران» ببلاد هولنده

ظهرت بهولنده في تسعينيات القرن الماضي مؤسسات خاصة اهتمت بنشر الأعمال الإبداعية الأمازيغية بفضل ناشطين وفاعلين جمعويين ينحدرون من منطقة الريف. ويعتبر هذا الظهور متأخرا إذا ما قورن بتاريخ تواجد الأمازيغيين الكثيف ـ خاصة الريفيين ـ ببلدان مثل هولنده وبلجيكا وألمانيا وفرنسا التي نزحوا إليها منذ عقد الستينيات. إلا أن عوامل موضوعية عدة يمكن أن تبرر هذا التأخر وتفسره، ومنها:

1. جل المهاجرين الريفيين الذين هاجروا إلى بلدان أوروبا إبان عقدي الستينيات والسبعينيات كانوا ينحدرون من الوسط القروي[115]، وبالتالي لم يسبق لهم أن ولجوا المدرسة أو تلقوا تعليما يرفع من مستوى ثقافتهم.
2. جلهم هاجروا بشكل فردي[116]، فكان كل همهم هو العمل وتوفير المال لإرساله إلى أسرهم وعائلاتهم في البلد أو جمعه لفترة العودة إبان فصل العطلة.
3. عاملتهم السلطات ببلدان المهجر على أنهم عرب، وتعاملت معهم على هذا الأساس في تعليمهم وتدبيرهم ثقافيا[117]، فكانت بذلك تزيد من اغترابهم وعزلتهم وانكماشهم.

لكن الظروف التاريخية والثقافية لهذه الجالية ستتغير مع اقتراب القرن العشرين من نهايته، إذ أصبحت الهجرة منتظمة في شكل استقرار أسري جماعي، وتوجهت سياسات الدول (المهجرية) إلى الاعتناء بالثقافة واللغة الأمازيغيتين في تعاملها الثقافي والتعليمي مع المهاجرين الأمازيغ، وجل أبناء المهاجرين المستقرين تلقوا تعليما كافيا رفع من مستوى وعيهم وثقافتهم، وأغلب الملتحقين بالمهجر في الفترات المتأخرة حصلوا على شواهد علمية جامعية وارتادوا المعاهد العليا بالمغرب، ووصلت أصداء الحركة الثقافية الأمازيغية إلى جل بلدان المهجر، وجعلت المهاجرين الشباب يدركون أن البنيات التي قامت عليها الذهنية المغربية أصبحت متهالكة ولم تعد قادرة على مواجهات التحديات الفكرية والثقافية الحديثة ببلدان إقامتهم[118]. كل هذه العوامل مجتمعة تضافرت لتحدث

تغييرا عميقا في البنية الثقافية لدى المهاجرين الأمازيغ بأوروبا، وسيكون من بين أهم إفرازاته ظهور أدب أمازيغي جديد احتضنته مؤسسات خطت لنفسها استراتيجية واضحة ومحددة، أهمها «مؤسسة إزوران» بهولنده.

تأسست هذه «المؤسسة» بفضل جهود فعاليات أمازيغية مختلفة المشارب، سياسية وثقافية وحقوقية، وانطلاقا من رغبة صادقة للمساهمة في عملية مرور الأدب الأمازيغي من مرحلة الشفاهية إلى مرحلة الكتابة. وبذلك أطلقت حركة أدبية مميزة بهولنده تمثلت في إصدار العديد من المؤلفات الإبداعية تدخل في خانة «الإبداع الحديث»، وفي إظهار العديد من الأسماء الشابة والجديدة على ساحة الأدب الأمازيغي وتشجيع سواها من الأسماء المعروفة في مجالات الفنون الأخرى والقادرة على الإبداع الأدبي.

وسارت خطة هذه المؤسسة في تحقيق أهدافها الأدبية والثقافية على محورين، هما:

1. الأدب المكتوب: خصت المؤسسة الأدب بأغلب نشاطها وانشغالها، وتوجهت في ذلك إلى نشر الإبداعات وإصدارها في المؤلفات.

2. الأدب الحديث: لم تنشر المؤسسة من الأعمال إلا الأشعار التي تتميز بتجاوز المقومات الشعرية التقليدية، والأعمال السردية الجديدة كالرواية والقصة القصيرة.

وقد استطاعت المؤسسة أن تعزز الأدب الأمازيغي الجديد وتمهد الطريق لانتشاره واستهلاكه من لدن الأمازيغيين، وأن تعرف به لدى الأجانب. وذلك بفضل خطوات - يبدو أنها كانت مدروسة - تمثلت في:

- اعتمدت المؤسسة في تدوين أو كتابة الإبداعات الحرفين العربي (الآرامي) واللاتيني حتى يتمكن كل القراء المحتملين أو المهتمين منها، سواء منهم الذين درسوا بالبلاد باللغة العربية أو الذين درسوا بالمهجر باللغات الأجنبية.
- نشرت المؤسسة دواوين ومجاميع قصصية لأسماء مشهورة ومحبوبة عند جل الأمازيغ، والذين سطع نجمهم في فن الغناء على وجه الخصوص، ولعل أهمهم هو الفنان الوليد ميمون الذي يتهافت أهل الريف على كل إنتاجاته وإبداعاته.
- أرفقت بعض الأعمال بترجمة إلى اللغة الهولندية حتى يتمكن الهولنديون من التعرف على هذا الأدب والاهتمام به، واستعانت في إنجاز هذه الترجمات بأساتذة وباحثين معروفين كالأستاذ «رول أوطن».

- دعمت النصوص الإبداعية الأدبية بوسائل فنية متنوعة كالرسومات واللوحات من أجل تعزيز القراءة ومن أجل إعطاء أبعاد أخرى للنص الأدبي.

ومن أهم ما أصدرته هذه المؤسسة:

1. دواوين شعرية أهمها لـ : أحمد الزياني :(أذ ـ أريغ كـ ـ زرو) سنة 1993، وميمون الوليد (zi redjagh n – tmurt ghar ru3ra u jenna) سنة 1994، ومحمد شاشا (cway zi tibbuherya 3ad war tiwid) سنة 1995، وامحمد وشيخ (ad uyuregh ghar deddu x– webrid n usinu) سنة 1995.

2. مجاميع قصصية لـ: بوزيان موساوي (رحمرث ثامقرانت) سنة 1994، ومصطفى أينض (rhriq n tiri) سنة 1996، ومحمد شاشا (ajdid umi itweg celwa) سنة 1997.

3. رواية واحدة لمحمد شاشا (rez ttabu ad teffegh tfuct) سنة 1997.

وعموما، فقد شاركت هذه المؤسسة بقسط وافر في تنشيط الحركة الأدبية ببلاد المهجر وتوسيع آفاق استهلاكه وتداوله. كما ساهمت في ترسيخ التوجه التحديثي في هذا الأدب من خلال الاهتمام بالأنواع الإبداعية الجديدة الوافدة والشعر الذي ينزع نحو التجاوز والمغايرة. وحركت بذلك الوعي بالهوية الأمازيغية ولغتها لدى المغاربة المنحدرين من الريف، ودفعت بهم إلى التشبث والاعتزاز بهما.

أحمد الزياني
شاعر الهجرة المجدد

أحمد الزياني «هو شاعر الهجرة والمهاجرين»[119]، شاعر مقيم بالديار الهولندية، لم يتوقف عن الإبداع والإنتاج، وحقق تراكما نوعيا ومميزا في الكتابة الشعرية، «ويمثل تيار التجديد والتحديث في هذا الشعر، خاصة في ديوانه الأخير الذي عبره فتح طريقا جديدا في الشعر الأمازيغي، وأحدث قطيعة مع التراث على مستوى الإيقاع والوزن، مقارنة مع باقي الشعراء الريفيين»[120].

كان الشاعر أحمد الزياني في ديوانه الأول (أذ-أريغ كـ-زرو)، أقرب إلى الشعر التقليدي بخصائصه ومقوماته التي يحكمها البحر الشعري الواحد (الألكسندري)، والقافية التي تنتظم بعد مسافات زمنية موحدة، واللغة المباشرة التي تعتمد الصورة التسجيلية التي تتعامل مع الواقع تعاملا مباشرا يقف عند الظاهر من الأشياء ومن علاقاتها[121]:

رمذن أس اوارن روشون يبدر
ويكذ غايمسفهام ويكذ غايسيور
فاريد يقار (بابا) هنيا ثقار (موضر)
عارن-أس خ-ويسسوث واريقيم شا يقفر
هنيا نس ثكا أمن ثكا (أناث)
ثندار تاقندورت ثيرظ فارظا تاقوضاط
ثرس أشواف نس ذ-بورشمان تاشواط
علال ثارغا ذايس ثيمسي ثاصماط[122].

فقد كانت عنايته في هذا الديوان موجهة كلها للموضوعات، حتى أن بعض قصائده كانت طويلة تتخذ شكلا ملحميا (قصيدة علال)، وأخرى تستعير ملامح الكتابة المسرحية باستعمال الحوارات والأحداث والشخصيات وتقسيم الوقائع على شكل مشاهد متتابعة (قصيدة ارقية). وذلك من أجل خلق صيغ شعرية صالحة للتعبير وقادرة على وصف

أكبر عدد ممكن من المعاني والقضايا. ورغم ذلك كانت تتسرب، من حين إلى آخر، إلى بعض القصائد ملامح جمالية وبلاغية قوية ومؤثرة.

ومع إصرار الشاعر على الذهاب أبعد في تجربته الشعرية، ظهرت مرحلة جديدة في مسار إنتاجاته. بدأت مع الديوان الثاني (ثروريوت ي مولاي) الذي أصدره سنة 1998، وتعمقت أكثر في ديوانه الثالث (ighembab yarezun x wudm - nsen deg wudem n waman) الذي أصدره سنة 2000، والذي أبان عن وجود «شخصية شعرية» مميزة لا تتوفر لدى أي شاعر من شعراء الأمازيغية. هذه الشخصية التي بناها أحمد الزياني من خلال استثمار علاقاته القديمة مع الشعراء التقليدين وعلاقاته الجديدة مع الشعراء الشباب والأجانب الذين احتك بهم، واطلاعه أو قراءاته الموسعة للآداب الأجنبية، وإدراكه الخاص والعميق لمفهوم الشعر وأدواته وأدواره.

ففي الديوان الأخير، تغير النغم الفني في القصائد، وظهرت طاقات إبداعية قوية تتدفق بأسلوب راق وجزل، وصور ذهنية مدهشة ومتواترة، وجرس موسيقي مختلف يحدث إيقاعا متحركا في الأذن ويحرك الأحاسيس والعواطف الدفينة في النفس:

iṣuraf x tayyut
gwaren nehra yawaḍ
gwaren nhra mani
iwḍḍar urendad
necc jar redadatt
itraɣa- d s tdewra
jar rexmin itraɣa- d s ɛad

ssa d ssa
x ujemmaḍ-in d ujemmaḍ
skewdeɣ di tazzriwin n waman
zi tarawin n fad,
skewdeɣ di tcuni n wudmawen
tfesi deg weswaḍ,
skewdeɣ deg ulellec
iwṭṭa zeg ufus
itadf- it ufedjad

udffeɣ rebḥar uggiɣ,
mani yegdja ujmmaḍ-in ?
safaḍeɣ iṣuraf
x rmwaj mecsin,
yetɣima- yi meẓri
x tma- ya ɣar tin.

mjareɣ ragwaj
x tafriwin n rɛwin,
mjareɣ iseggʷasen,
d wussan, d tmedditin,
maca timeyra ynu d ict
di qaɛ tiwarawin.[123]

في هذه القصيدة تتدفق الصور الشعرية متلاحقة، تتناوب في صنع ملامحها المجازات والكنايات والاستعارات الشفافة، ترتقي إلى مستوى الحلم أو الإدراك الصوفي المشرق، تحرر اللغة من يقينها وضوابطها القاموسية المألوفة والجارية: (الماء يجري في جداول العطش)، (جمال الوجوه يذوب في النظر)، (أرسلت الخطوات على الموج المرفوع)، (حصدت البعد على أجنحة الهواء)، (حصدت السنين والأيام والأمسيات).... وتصبح الصور بذلك لا تقدم معنى جاهزا أو مستهلكا، إذ تقحم القارئ في متخيل إبداعي مدهش وتدخله في تجربة وجدانية لم يعشها من قبل.

وفي هذه القصيدة أيضا يجتهد الشاعر في اختيار كلماته وألفاظه مستنفرا محفوظه من الأدب الشفوي واللغة العريقة الأصيلين: (arendad، ajemmaä-in، safdv، meÇri....)، فيرفع نغمته الشاعرية في تصوير أحاسيسه الذاتية، ويعيد ترتيبها وتوضيب علاقاتها مع الوجود والموجودات من حوله: (يناديني بالرجوع/ حين ينادي ليس بعد)، (دخلت البحر مرغما/ أين الضفة الأخرى؟)، (حصدت البعد/ على أجنحة الهواء/ حصدت السنين/ حصدت الأيام والأمسيات/ لكن حصادي كان نفسه/ في كل المرات).

وهو يعيد ترتيب هذه العلاقات يجد نفسه قد ألغى كل المسافات بين (الهنا/ الوطن) و(الهناك/ المهجر): «هنا وهناك/ على تلك الضفة وعلى هذه»، دخلت البحر مرغما/ أين الضفة ألأخرى؟، «يبقى الحنين على هذا الطرف إلى ذاك».. وبين (كان/

الماضي) و(الآن/ الحاضر): «يناديني بالرجوع/ حين ينادي ليس بعد»، «حصدت السنين/ حصدت الأيام والأمسيات/ لكن حصادي كان نفسه/ في كل المرات)... وبين (الأنا/ الذات) و(الآخر/ كل الموجودات) :« أنظر في الماء يجري/ في أنهار العطش»، «أجد المعاناة نفسها وواحدة تمتد إلى كل الأماكن وعبر كل الأزمنة وتمس الجميع».

لم تعد الغربة عند الشاعر مجرد ابتعاد عن الوطن، ولم تعد مجرد مظاهر وسلوكات عيانية (البحث عن الإقامة الشرعية، الشعور بالتهميش، الخوف من الشرطة، الإحساس بالوحدة، الحنين إلى مراتع الصبا....)، بل أضحت إحساسا عميقا في أبعد مناطق النفس، تشتت الذات وتشوهها، وتمزق كل الأشياء والعالم. لم يعد الشاعر يبحث عن المبررات (الفقر والبؤس، البطالة، البحث عن لقمة العيش..) ولم يعد يصف الوقائع والنتائج (الرغبة في العودة، الطرد، الخوف الدائم..)، بل أصبح يرتد إلى دواخله بحثا عن جذور الضياع والتيه والتمزق التي لا توصف، ليصوغ معانيها في صور كلما ازدادت بعدا عن الواقع والمألوف ازدادت في إظهار الحقيقة وتوضيحها:

awarn i wufuɣ, awarni i wettlaɛ
awarn i uḥaḥi zi tammurt ɣar tennḍni,
d tnaya x wafriwen n tmeddittin,
ggʷareɣ ɣar waredjuɣ,
ɣar tawḍeɣ, war yedji.
zuɣariɣ ridartt
s iseɣwan n wur,
ggʷareɣ jar wafriwen n usemmiḍ,
afar itar- ayi- id
afar utɛan – ayi.
ggʷareɣ d ayemrawi,
yemrawi ixf- inu
ssa ɣar da nehra tamezgnfut
ɣar- i day – s azgenfi.
sriɣ i uraɣi yetraɣa ssa d ssa
“awin iyemmarn ixf- nnes
bedd !
manis cek?”[124]

فالشاعر كان يهاجر ويتيه من بلد إلى آخر على (أجنحة الليالي المظلمة/ يسير نحو الأمل/ الذي لا يصله أبدا)، وكان في ذلك (يجر معه الذكرى/ بحبال القلب/ بين أجنحة الريح/ جناح يرده/ وجناح يدفعه)، يبحث عن ذاته دون توقف، يريد اصطيادها كالطريدة المستعصية، فيناديه الصوت الأتي من كل الجهات (يا ذاك الذي يلهث وراء ذاته/ توقف/ من تكون؟).

لقد كسب الشاعر أحمد الزياني ثقافة جدية وتفهما عميقا لنظرية الشعر الحديث، وأصبحت معانيه وصوره تنساب متدفقة برصانة بعيدا عن كلمات الوصف الحماسية والمباشرة وعن التشابيه والكنايات التي تقرب المواضيع والأفكار. وقد أصبحت أشعاره ـ كما يقول الأستاذ حسن بنعقية في مقدمة ديوانه الثالث ـ تكشف عن صوت يسبر بصدق أعماق المبدع، وتحول تجاربه الشخصية إلى نسيج من النصوص تمزج بين عواطف العشق والهموم الذاتية بما فيها من آمال وآلام وأحلام، تأسر القارئ بقوة تعبيرها وشاعريتها[125].

الفصل الثاني

من قضايا الأدب الأمازيغي الجديد

إن طبيعة هذا الأدب الجديد والوضع الإبداعي الذي خلقته على عجل وفي مدة قصيرة داخل المجال الثقافي الأمازيغي، أفرز مجموعة من الظواهر الفكرية والفنية التي ساهمت، إن سلبا أو إيجابا، في بناء قواعد كتابة إبداعية لها طابعها الخاص، وساعدت على إدخال الإبداع في مسار تجربة أدبية لها مميزاتها ومقوماتها.

وتتميز بعض هذه الظواهر بأنها مقصورة على الأدب الأمازيغي وحده، ولا تتعلق بالأصناف الأدبية الأخرى في الثقافة المغربية، وتشكلت في صيغة قضايا تطرح أسئلة محرجة تتطلب إجابات حاسمة وقارة كمسألة حرف الكتابة. وتتميز أخرى بأنها تشكلت في صيغة قضايا ممتدة في مسارات الإبداع المغربي بكل ألوانه وأشكاله، ولا يمكن تفسيرها أو فهمها إلا في السياق الفكري والثقافي الوطني العام، كقضيتي التشبث بالهوية واستلهام التراث الشعبي.

ومن القضايا الخاصة أيضا، والتي لايزال يعاني منها هذا الأدب وتحول دون تداوله واستهلاكه على نطاق واسع، مسالة الشتات التي تعاني منها اللغة الأمازيغية، هذا الشتات الذي يتجسد في استمرار توزع الكتابة لدى جل المبدعين على الفروع اللغوية المحلية أو الجهوية: تريفيت وتشلحيت وتمازيغيت، لأن الراهن اللغوي بالمغرب لم يحسم بشكل قاطع في توحيد الأمازيغية بتعميمها في المنظومة التربوية الوطنية وبوضع خطة استراتيجية محكمة ومحددة الغايات في الإعلام، وبسبب استمرار التشويش على مسالة التوحيد من قبل بعض النخب المثقفة والسياسية الوطنية النافذة.

ومن سلبيات هذا الشتات خلق حالة من اللاتواصل بين مختلف عناصر هذا الأدب، بحيث يشتغل المبدعون في كل جهة بطريقة محصورة جغرافيا، تحد من آفاقهم خلال تفكيرهم في شروط الإبداع وفي نطاقات تلقيه وتداوله، وفي هذا تحجيم كبير للطاقات وكبح لانطلاق التصورات والأخيلة.

ومن القضايا الهامة أيضا التي تمس هذا الأدب قضية النشر والتوزيع أو التسويق، إذ تعاني عملية طبع الكتاب الإبداعي الأمازيغي ونشره صعوبات شائكة، يكاد معها يستحيل أن يجد المبدع ناشرا أو دار نشر تهتم أو تولي اهتماما لإنتاجه، وحتى إن وافقه الحظ ووجد من يتكفل بمصاريف الطبع لا يجد شركة تقبل أن توزع أو تسوق عمله،

فتبقى النسخ المصدورة مكدسة عنده في بيته أو مخزنه[126]. وعندما يخوض أحدهم تجربة طبع الأعمال على نفقته الخاصة ويعمد إلى ترويجها وتوزيعها بطرقه الخاصة، فإنه يصدر أعدادا محدودة نظرا لغلاء تكاليف الطباعة، ونظرا لأن الترويج الذاتي (النضالي) يجعل تسويقها محصورا من الناحية الجغرافية، حتى أن العديد من الدارسين والطلبة يجدون صعوبات جمة في الحصول على الأعمال الصادرة.

ولم تسطر الحركة الأدبية الجديدة، ولا المؤسسات الرسمية والمدنية، استراتيجية خاصة لتنشيط عمليتي الطبع والتسويق، وتشجيع الناشرين الذاتيين على الاستمرار والتزايد، وذلك من خلال استنبات بعض التقاليد المعروفة في هذا المجال، كإقامة حفلات التوقيع والقراءة، وإنشاء نواد ومقاه أدبية، وتنظيم معارض متنقلة أو موسمية للكتاب الأمازيغي بمختلف مناطق البلاد، وترسيخ قواعد واضحة لدعم الإبداع والإشهار له.

ومن هموم الكتاب الأمازيغي في مجال الإبداع أيضا، عدم الاهتمام به في مجال الإعلام، المكتوب والمرئي على السواء. فقلما نجد في إحدى الجرائد الوطنية الرائجة إشارة إلى صدور عمل أدبي أمازيغي أو تقديما له كما تفعل مع بعض الأعمال الوطنية الصادرة بالعربية او الفرنسية. وقلما نشاهد على شاشة التلفاز برنامجا ثقافيا يخص حلقة لكتاب أو مبدع أمازيغي معاصر.

وكل هذه الهموم: صعوبة النشر وضعف التسويق وقلة الاهتمام الإعلامي، تؤثر سلبا على حركية الأدب الأمازيغي الجديد وتحد من نشاطها وإمكانية امتدادها وانتشارها. وتشكل في مجموعها قضية هامة من قضايا هذا الأدب. وهي، في الواقع، هموم عامة تخص الأدب المغربي كله بمختلف فروعه واتجاهاته، لكنها حينما تمس الأدب الأمازيغي منه تكون مضاعفة وأشد، وتكون نتائجها أوخم وأسوأ لأن قنوات التصريف عندها أقل وأضيق.

ومن المسائل البارزة أيضا في هذا الأدب الأمازيغي الجديد، والتي تثير بعض القلق لدى المهتمين، مسالة «الحداثة» التي تسعى إليها، ومدى تأثيرها على تحقيق هوية أدبية أمازيغية منسجمة مع الثقافة العامة للإنسان الأمازيغي، بحيث يبدو أحيانا أن هناك خلطا بين «الحداثة» باعتبارها فكرا له قيمه وأشكاله وبين «التحديث» باعتبارها عملية تجديد وتطوير. وإن كانت هذه القضية لم تكشف بعد عن تجليات واضحة وواسمة للإبداع الجديد، إلا أن عدم استيعاب العديد من المبدعين الشباب لمضامين المفهومين يشكل خطرا مستقبليا على هوية الأدب الأمازيغي وخصوصياته، فاندفاع البعض

وراء تقليد نماذج وطنية أو عالمية، في الشكل أو المضمون، قد يجعل من أعمالهم مجرد أعمال بلا ملامح «أمازيغية» لاتتميز إلا بأنها مكتوبة باللغة الأمازيغية.

وهنا يجب أن يلعب النقد المتابع لهذا الأدب دوره، وأن ينتقل من نقد ذي نزعة «تبشيرية» أو «احتفالية» بمنجز هذا الأدب إلى نقد أكاديمي متخصص، لكنه يبذل المجهود «في الملاءمة بين الإطار النظري الذي يكون نشأ في مجال خاص من العلوم، مع المادة الأدبية الأمازيغية، وكذا استنبات مكونات المنهج للنص عوض تبعية النص للمنهج، وهو أمر يمكن أن يعطي نتائج مذهلة»[127]، وأن يبقي المسافة واضحة والجسور قائمة بين خصوصيات الإبداع الأمازيغي المعاصر في هويته وماهيته وبين آفاق التحديث التي سيحققها ويصل إليها.

ومن بين المواضيع التي تكتسي أهمية قصوى في هذه المرحلة الراهنة من مسار الإبداع الأدبي الجديد في الأمازيغية مسألة الخلق وسؤال الهوية، وقضية الاتصال مع التراث واستلهامه، ومكانة المرأة في الإنتاج وفي التصور، وإشكالية حرف الكتابة أو التدوين. وهي كلها قضايا تندرج في هذا المشروع الأدبي الإبداعي خلال تأسيسه وتقدمه في السعي نحو الترسخ والامتداد في التراكم والتداول.

الإبداع والهوية
المنظورات والإنجاز

يرتبط الأدب الأمازيغي المعاصر ارتباطا قويا بخطاب الحركة الثقافية ألأمازيغية، بل إنه يعد وجها من وجوهها الأساسية. فهو نشأ وتطور داخل أنشطة الجمعيات الثقافية الأمازيغية التي تكونت في التسعينات من القرن المنصرم، ووفرت له شروط الرسوخ والانتشار، وشحنته بمضامينها النضالية من أجل إثبات الهوية الأمازيغية، وإثبات تميزها وتفردها، وحملته جزءا كبيرا من عبء إظهار حركية هذه الهوية وتفاعلها مع قضايا العصر لإبراز (حداثيتها) و(عصريتها). لذلك يمكن القول أن أصل (هاجس التحديث) في هذا الأدب كانت «تحفزه دوافع ذات صبغة أيديولوجية، (تتمحور بتركيز شديد حول) مبدأ الهوية الأمازيغية»[128].

ويعد التغني بالهوية في الإبداعات الجديدة موضوعا مهيمنا ومسيطرا، ويتسم بالتركيز على التاريخ والحياة القروية وقيمها وعلى اللغة[129]، وعلى ما يدخل في أنسجة ذلك من تيمات فرعية أخرى جزئية تشكل الكل[130]، أو تشكل خلفية تتجلى فيها ملامح هذه الهوية وتمثلاتها المبنية على جدلية الأنا والآخر، وعلاقات الصراع والتوافق، وعلاقة المقهور بالقاهر، وثنائية الثابت والمتحول[131]، فيحتفي الإبداع بالمضمون، ويقدم نفسه باعتباره وسيلة للتعبئة والتحسيس، وباعتباره خطابا يحمل رسالة نضالية.

وتتسم بعض الأعمال الأدبية في هذا المنحى بتبني منظور سكوني للهوية، وتكرس ـ بدون وعي منها ـ ما يدعيه البعض من أن الثقافة الأمازيغية مجرد تراث اكتمل وتجمد في الماضي ومنذ أمد. فلا ترى هذه الأعمال في الهوية إلا سمات وخصائص ثابتة، ظلت تقاوم حيوية التاريخ وتطوراته، وأنه يجب العودة إليها إلى الوراء لإحيائها وبعثها وإدامتها.

ويتناغم هذا المنظور مع ما يروج له أولئك الذين يسعون إلى التحجيم من المجهودات النضالية للمطالبة بالحقوق اللغوية والثقافية الأمازيغية، فيعتبرون كل ما يتعلق بالهوية الأمازيغية، الراهن منها والمستقبلي، يجب أن يجمد في صقيع المتاحف الأثرية[132]،

بل إن كل من لغتها وثقافتها وتقاليدها لم تتطور عبر التاريخ ولم تتقدم، فأضحت دون مستوى أن تكون لغة، وأقل مستوى من الثقافات الأخرى بالبلاد، وممارسات بسيطة وأدنى رقيا من التقاليد الأخرى[133]، ولكن لا بأس من التغني بها وذكر رموزها وعلاماتها في إطارها التاريخي المنقضي.

ويبدو أن المبدعين الأمازيغيين الشباب الذي يخضعون لهذا المنظور الهوياتي في إبداعهم يقعون تحت سطوة قاهرة لحس تقديسي للهوية، حس يؤطره احتجاج على الهوية الأخرى المهيمنة والمتسلطة التي يرفضونها ويحاولون الفكاك منها بالرجوع إلى الماضي الذي يشكل - بحسب رؤيتهم - عالما جميلا وطاهرا وعادلا. فتتكشف الهوية في لحظة عاطفية مكثفة، مترعة بشجن وحنين رومانسيين إلى اللغة والتراث والتاريخ وكل عناصر وجودهم العريقة التي احتقرت وقمعت. ويترجمون هذا الشجن وهذا الحنين في بكائيات على كل ما ضاع ومضى، وفي غضب على الغصب والغاصب.

إلا أن في هذه العودة إلى الماضي للتعبير عن الهوية الأمازيغية - بالرغم مما بها من سلبيات ونواقص - تكتسي بعض الأهمية من حيث أنها طريقة تنير للآخرين وللأجيال المعاصرة والقادمة بعض سبل التعامل مع الحاضر والتقدم نحو المستقبل، فتأثيرات الماضي تمتد في كل الأزمنة وتستمر بها، والهوية ليست واقعا خالصا بدون تاريخ ولا ماض ولا تراث.

ويتجاوز بعض المبدعين الجدد هذا المنظور إلى اعتبار الهوية الأمازيغية ككل الهويات الإنسانية هي معطى متحركا ينبني على المنجزات التي تتراكم عبر الأزمنة، وأن الهوية الأمازيغية المعاصرة هي مزيج من السمات والمقومات الاجتماعية والثقافية والحضارية العريقة ممزوجة مع سمات ومقومات جديدة قائمة على الإنجازات الإنسانية المعاصرة في مجالات المعرفة والفن والتطور الاجتماعي. ولذا لا يمكن التعبير عن هذه الهوية وفهم منطقها وأسرارها إلا من خلال استخدام أدوات جديدة وحديثة متميزة في شكلها ومضمونها.

كما لا يمكن جعل هذه الهوية الأمازيغية تفرض ذاتها في سوق المبادلات الرمزية إلا من خلال اقتراح خصوصيات ومداخل تنأى عن الانفعالات النضالية وردود الفعل المباشرة ذات الطابع الاحتجاجي، وتؤسس أدبا بسمات معاصرة وحديثة، فينبه بذلك إلى ذاته أولا باعتباره أدبا وإلى مجاله الهوياتي باعتباره منتميا إلى الثقافة الأمازيغية، لأنه مهما كان لا يمكن الإبداع إلا داخل إطار الهوية. فخرج بعض المبدعين عن إطار المواضيع الاحتجاجية والمرتهنة مباشرة بالتعبير عن خصوصيات الهوية الأمازيغية التاريخية

والتراثية إلى التعبير عن قضايا إنسانية واجتماعية مختلفة كالحب والمدينة والضياع في الحضارة المعاصرة والبؤس الاجتماعي... واشتغلوا على تخليص (لغاتهم) و(قوالبهم) من قبضة التقديس لكل ما هو تقليدي ومن الخضوع لقواعده وأدواته.

ولعل دائرة (اللغة) هي أهم الدوائر التي حظيت بالعناية والاهتمام في مسالة الهوية بالأدب الأمازيغي الجديد، باعتبارها «أهم علامة مميزة للأمازيغية، وتغطي بتنويعاتها المختلفة مناطق شاسعة من شمال إفريقيا»[134]، ومنها أيضا، يمكن العبور إلى الدوائر الأخرى كالثقافة[135] والتراث. كما أنه تحصل الوعي لدى الجميع أن اللغة هي التي تعكس كل التمثلات والتصورات التي يصنع من خلالها الإنسان تاريخه وتراثه وتقاليده وفنونه، ويحقق بها وعيه بذاته وبالآخر وبالمحيط حوله.

وهذه اللغة التي يتميز بها الأمازيغي عن غيره[136]، قد عانت من الاحتقار الكثير منذ الاستقلال، بل وتعرضت لمحاولة الإماتة والمطاردة حتى في أعالي الجبال، ولذلك إن أول ما يجب على الأدباء هو رد الاعتبار إليها ومنحها قوة المواجهة والعودة إلى كل أماكنها في البيوت والشوارع والمؤسسات بالبادية والمدينة معا. وفي هذا يقول الأستاذ عبد الله المنتصر عن منطقة الجنوب «بدءا من عشرية السبعينات، سنشاهد حركة جديدة للمثقفين الأمازيغيين الذين يناضلون من أجل الحفاظ والدفاع عن اللغة والثقافة الأمازيغيتين، (أفرزت) ولادة أدب مكتوب بتشلحيت يرتقي إلى مستوى الأدب المعاصر والذي انتشر في الوسط الحضري. ومجال تشلحيت عرف طيلة هذه المرحلة إنتاجا أدبيا مهما «خاصة في مجالات الشعر والقصة والتأليف المسرحي» مع كتاب وشعراء كمحمد المستاوي، وعلي أزايكو، وحسن إد بلقاسم، ولحسين جهادي..»[137]

واتخذت هذه المسألة في الدفاع عن الهوية اللغوية في الأدب الأمازيغي الجديد أبعادا أو مسارات مختلفة، يجمعها، في كثير من الأحيان ولاسيما في الإبداعات التي صدرت في السنين الأخيرة، قاسم مشترك هو البحث عن لغة أمازيغية نقية وصافية عبر:

- التنقيب عن الكلمات والتعابير والصور البلاغية القديمة والمنسية، وإعادة إحيائها واستخدامها، خاصة في المقاطع السردية والوصفية الطويلة في القصص والروايات، وفي المنولوجات المسترسلة في المسرحيات، وفي الصور الشعرية الفنية والرمزية في القصائد.

وفي هذا المجال يكون الارتباط بين لغة الإبداع واللغة المحلية العريقة وازنا في تشكلاتها المجازية وفي بناءاتها المأثورة، كما لاحظ الأستاذ محمد أقضاض بالنسبة للإبداع القصصي بالريف[138]، وتخترقها باستمرار التعابير المسكوكة والموظفة في

التربية والتطبيب واللعب والزواج، والملفوظات المستخدمة في التسمية والكناية والتجارة (التبراح) والحرث ومختلف جوانب الحياة الاجتماعية والاقتصادية القروية العريقة بالريف[139].

- الالتجاء للاقتراض من الفروع اللغوية الأمازيغية المختلفة بالمغرب أو من أمازيغية القبائل والطوارق بالبلدان المجاورة، ومن المعاجم اللغوية الحديثة التي تهتم باستحداث المصطلحات والكلمات، فيعج قاموس بعض الإبداعات بالألفاظ (الغريبة) التي يستغلق إدراكها أحيانا حتى على القارئ المهتم والمتتبع.

وفي هذا الجانب، فالمبدعون وهم يكتبون بلغتهم «يطورون أكثر فأكثر أسلوبا في الكتابة الأدبية يمثل مجموعة من المقومات اللغوية الخاصة، مختلفة عن أسلوب الحديث اليومي. وهذا الاختلاف، الذي يتجلى على مستوى تعدد المظاهر اللغوية، يعلن أننا هنا أمام لغة خاصة بالأدب الأمازيغي المكتوب»[140].

وقد شكل هذا البحث عن اللغة (النقية) في الأدب الأمازيغي الجديد، في إطار النضال من أجل الهوية الأمازيغية، إحدى أهم الخصوصيات المميزة لهذا الأدب، بل إنه شكل الملمح الرئيس لهويته، إذ أنه يمكن اعتبار إعادة كتابة القصص والحكايات والأساطير الشفوية القديمة بهذه اللغة كتابة أو إنجازا يدخل في خانة هذا الأدب، وهذا ما أشارت إليه الأستاذة نجاة نرسي حينما رأت ما بذله الأستاذ «عبد العزيز بوراس» من مجهودات كبيرة في إعادة كتابة أسطورة حمو أونامير بأسلوب لغوي التجأ فيه إلى الاقتراض الموسع من الفروع الأمازيغية المختلفة وإلى استخدام مكثف للألفاظ العتيقة وحتى المندثرة، فارتأت أنه يمكن اعتبار هذا العمل مما يدخل في خانة الأدب الجديد المكتوب[141]. ومثل هذا العمل تكرر في العديد من المشاريع الأدبية التي أعادت صياغة الحكايات الشعبية في قوالب لغوية جديدة، خاصة منها تلك التي تتوجه إلى الأطفال.

ولأن التراث يشكل إحدى الدوائر الأساسية في الهوية، بل ويعد سندها الرئيسي في التعرف على خصوصياتها ومقوماتها، وفي تمييزها عن غيرها من الهويات الأخرى، اهتم به الأدب الأمازيغي المعاصر اهتماما بالغا، وعاد إلى العديد من مظاهره، في شكلها وجوهرها معا، ليوظفها ويستخدمها بطرق متباينة ولمقاصد جمالية ومضمونية متعددة، خاصة وأن مسألة التراث في الحركة الهوياتية الأمازيغية كانت موضوع نقاشات مطولة في الندوات العلمية والملتقيات الفكرية التي عقدت بعدد هائل في أحضان المؤسسات الأكاديمية والجمعيات الثقافية المدنية، وعولجت بكل المقاربات الممكنة في مختلف جوانبها وعلى جميع المستويات.

(ⴰⵡⴰⵍ, ⴰⴽⴰⵍ, ⴰⴼⴳⴰⵏ) في الشعر

«أوال، أكال، افكان» أي (اللغة، الأرض، الإنسان)، أحد الشعارات الأساسية للحركة الهويايتة الأمازيغية، والذي يلخص المحاور الرئيسة في نضالاتها الحقوقية والثقافية من أجل إثبات الهوية الأمازيغية والدفاع عن حقها في الوجود والإفصاح عن ذاتها. فإذا كانت اللغة الأمازيغية ـ كما سائر اللغات لدى شعوبها ـ تمثل عمق الوجود الأمازيغي وتختزن كل أنماط التفاعل لدى الإنسان والمجتمع الأمازيغيين مع الذات ومع العالم، بما فيها من أحاسيس ومواقف وأشكال الوعي والإدراك والتفسير، فإن الأرض تمثل عالم الإنسان الأمازيغي والمجال الجغرافي الذي تواجد به منذ الأزل، وارتبط به وأسس عليه مؤسساته، ومارس في أحضانه تقاليده وأعرافه وفنونه، والإنسان هو ذلك المجتمع الذي عاش فيه على مدى قرون طويلة، وله طرائقه الخاصة به في تدبير شؤونه الدنيوية والروحية، وفي تنظيم علاقاته الاجتماعية، وله مؤسساته السياسية والاجتماعية والثقافية التي تتكلف بتسيير مختلف جوانب الحياة.

ولذلك شكلت هذه المحاور الثلاثة عصب الأدب الأمازيغي الجديد في التعبير عن الهوية الأمازيغية والدفاع عنها، لاسيما في الشعر. وحظيت منها اللغة بالقدر الأكبر من الاهتمام، حتى لا يكاد أي ديوان شعري يخلو من الإشارة إليها أو من تخصيص قصيدة أو قصائد تجعل منها موضوعها الرئيس. وكثيرا ما يستطرد الشعراء في البكاء على ما آلت إليها أحوال اللغة الأمازيغية في العصور المتأخرة، وفي معاتبة أهلها ـ بقسوة وتشدد ـ على تقاعسهم وتخليهم عنها، وفي الاحتجاج ـ بغضب وعنف ـ ضد ما تعانيه من تهميش وإقصاء وتبخيس، كما في قصيدة (ءامطا ءامازيغ) للشاعر بوفتاس عثمان الذي يقول:

ءيسكاسن ءاد نكا نكا تانالين ءي وول
ءيهلك ءانخ ءومحساد ءيبي فلاخ ءاغاراس
ءيسنس ءانخ تيفاوين ءيفل ءاخ ءي تيلاس
مامنك ءور نالا ءار كيخ نسنكي ءيسافن
ويلي نتمترا ءوكين ءاخد قيلن

ءور كين ءيضرضار، ءيس ءور رين ءاول نخ
ءاوال نخ ءيكا ءيكيكل كر ءايتماتن
ربي سموقلد كيكنخ س ءيميك ن تيفاوت... [142]

فالحسود الحقود أضاع عن الأمازيغي طريقه، وأغرقه في الظلام لما رفض لغته وأغبطها حقها، وجعلها يتيمة بين أخواتها، فلم يترك له إلا البكاء عليها ومن أجلها داعيا من الله أن يعطف على حاله ويمنحه قليلا من الأمل في أن تسترجع لغته بعض قيمتها ومجدها المغصوبين.

وحتى عندما يكون الشاعر أكثر رفقا وانفتاحا، وتتسع رؤيته لتشمل كل الناس وكل الأعراق والأجناس، يتشبث بلغته ويصر ألا يتحدث إلا بها، ويمجد الذين يعلون من قدرها. يقول الشاعر عمر الطاوس:

-ad iriɣ ad iniɣ isfra
s wawal neṭṭeḍ g uɣu n mma [143]

-ammas igran iwrinn i lɣaci
tegmmi nnek a yamedy ag tella
ɣur igḍaḍ ɣur ulmu nna yzegzawem
festan ar ssefliden i wawal n dduyt
ameẓẓuɣ rurn-t s ifesti nn asen-ittin
iqqim ar seksiwn g tillas tafuyt
tibrida ttekkan munent t-tama n waman
ag illa da ttxemmamen ixemmimen iẓilen
imllul-as wul afraḥ ayd ittrew
temmɣimt a timdyazin g imi nnes. [144]

فالشاعر يؤكد أنه لن ينتظم الشعر ولن ينشده إلا باللغة التي رضعها مع حليب أمه، ويمدح (الأمدياز) الشاعر المغني الذي يزرع الأفراح بأشعاره في قلوب الناس، وذلك لما لهذا الشاعر المغني من مرتبة عالية في الثقافة الأمازيغية باعتباره، إلى جانب الأم، أهم عنصر حافظ على اللغة الأمازيغية وحرص على تجويدها وتداولها عبر الأجيال.

ويتغنى الشاعر لحسين أجكون بحرف الزاي الذي تنسب إليه اللغة الأمازيغية، ويجعله ملك الحروف الذي أعلى شأن (لغتنا) التي تنغرس جذورها في الأرض وتمتد أياديها إلى السماء والنجوم، والذي وحد الأمازيغ لغة وأرضا، لأنه القلب النابض في الأمازيغية:

iga waza agllid n uskkil amaziɣ
ar isgadda tirra d umḥas i wawal nɣ
ig tisnt i mad d iffɣn ɣ imi nnaɣ
gan idan ns tigusin ɣ wakal nɣ
ifassn ignna d itran aɣ llan
ismun i umaziɣ awal ula d akal
nttan a igan ul n tmaziɣt, yull-tt tasawnt[145]

وكلما ذكرت اللغة الأمازيغية ذكرت الأرض بكل رموزها ودلالاتها، جبالها وسهولها ووديانها، بواديها وناسها، عاداتها وأحوالها، تاريخها وتراثها. فهذا الشاعر لحسين اجكون يود أن تسقى كل الحقول بسهول سوس وجبال (درن) والريف، وأن تتدفق مياه الجداول لتروي كل الأشجار والزهور، وحتى الحناء الذي يزين الأيادي:

riɣ…
ad kullu sunt tmizar
isu kullu sus
isu udrar n drn
ula win rrif
riɣ amarg ad yi gin
meklli wasif
ad ssun asvar idus
fsun v talatin
ssun ijddign
munn d tafatin
ssun amud n lḥnna
ig iklan i tifassin[146]

وكلما ذكرت الأرض تشدد الحديث في حبها وفي موقعها بالقلب ومعانيها في الفرح والحزن والحياة والموت، وفي الاستغراق المطلق في عشق ترابها وناسها:

tamazirt-inw a tamazirt-inw
tellid g wul-inw, tellid g tasa-nw
max allig teplid a tamazirt–inw?
max allig tejjid a tamazirt-inw?

a tazra n ufraḥ a tamazirt-inw
a tirect n teɣwratin a tamazirt-inw
a tudert d ismḍal a tamazirt-inw
a taḍṣa d imeṭṭawen a tamazirt-inw

a-k ssudemɣ a yakal n tamazirt-inw
a-ki-krezɣ a yakal n tamazirt-inw
riɣ-k, riɣ-k a yakal n tamazirt-inw
iriɣ tudert iẓilen i wmezduɣ n tamazirt-inw[147]

فالشاعر عمر الطاوس يعبر عن عشقه العنيف للأرض من خلال تكرار صيغة النداء (يا بلدي) أو (يا وطني) وتكرار عبارة (أحبك)، ومن خلال إظهار مكانتها في فؤاده وكيانه وما يحركه فيه ذكرها من أحاسيس ومشاعر عميقة ومتناقضة في أعماقه، ومن خلال استعداده لخدمتها وتقبيلها وأمله في العيش الرغيد والسعيد لأهاليها.

ومما يلاحظ بقوة في هذه المقاطع الشعرية التي تتغنى باللغة والأرض الربط الدائم لموضوعها بالإنسان الأمازيغي، هذا الإنسان الذي لازال مقيدا ومحروما، ولازال مهمشا، ولا يمكن تحريره ومصالحته مع ذاته ومع محيطه إلا من خلال رد الاعتبار للغته وتاريخه وتراثه:

tamaziɣt rẓi tuggas
i warraw nnum
ad yissan ukus n zik
yissan awal nes[148]

فهذه الدوائر الثلاثة والأساسية (أوال/اللغة) و(أكال/الأرض) و(أفكان/الإنسان)، متداخلة ومتماسكة، يعزز بعضها البعض في نسق واحد ورؤية موحدة تعطي معنى واسعا وشاملا للهوية الأمازيغية، ولا يمكن الفصل بينها في اي معالجة أدبية، لذلك يحيل بعضها على بعضها دائما وباستمرار.

ولكن لابد من الإشارة إلى أن موضوعة الهوية الأمازيغية لم تتخذ دوما هذا المنحى المباشر في التعبير، بل إنها سلكت، أحيانا، سبلا فنية معقدة، وتسترت خلف أشكال مختلفة من الترميز تستوجب الاجتهاد في إعمال الفكر والتحليل من أجل القبض على معانيها ودلالاتها، لاسيما في الأعمال السردية والمسرحية والشعرية التي تمحورت حول التأمل والأحاسيس وقضايا تتربط بالوجود المعاصر للإنسان.

توظيف التراث الشفوي
مستوياته ومقاصده

يقيم الأدب الأمازيغي الجديد علاقات متينة مع التراث الشعبي التقليدي، ويتفاعل مع مفرداته وعناصره بشكل قوي، شأنه في ذلك شأن كل الآداب الإنسانية الحديثة العهد بالكتابة أو التجديد. ولا يمكن تفسير الخلفيات والغايات التي التي تتحكم في هذه العلاقات وهذا التفاعل إلا انطلاقا من السياق العام الذي كتبت فيه نصوص هذا الأدب «بما فيها ارتباطها بمرحلة الانتقال التي يعرفها الأدب الأمازيغي بالمغرب من الشفاهية إلى الكتابة، وفي ظل واقع سياسي واجتماعي وثقافي قد يكون له من الخصوصيات التي ساهمت في العودة إلى التراث الشعبي، أو انطلاقا من المعطيات التي تمنحها (النصوص)، أو انطلاقا من زاوية المبدعين لهذه النصوص باعتبارهم يمثلون إلى حد ما، الهيئة الواعية في العمل الأدبي والمحكومة بمقصدية إبداعية وفكرية»[149].

واختلفت مستويات هذه العودة في الأدب الأمازيغي الجديد إلى التراث بحسب غاياتها وطرائقها، ويمكن الوقوف على ثلاثة منها:

1. مستوى الإحياء، عند بعض الكتاب، بقيت علاقة التراث بالإبداع في كتاباتهم محصورة في حدود الإحياء، فتعاملوا مع الفنون الأدبية التراثية بطريقة تسجيلية تروم توثيق القصص والخرافات والحكايات القديمة، وتقديم سير بعض الشخصيات التاريخية ومنجزاتهم، وإن حاولوا أن يصوغوا ذلك في قوالب قصصية مغايرة وبلغة جديدة وأسلوب معاصر.

وأغلب هؤلاء الكتاب ـ وهم قلة ـ إما أنهم مناضلون في مجال الحركة الأمازيغية ويودون توثيق هذا التراث لإظهار قيمته وخصائصه، أو هم من ذوي المقاصد التربوية، فيتوجهون بمضامين هذا التراث إلى الأطفال من أجل تحسيسهم بهويتهم وتعزيز أخلاقهم بالقيم التي تتضمنها هذه المضامين.

2. مستوى التأثر العاطفي، عند البعض الآخر من الكتاب الشباب كانت العودة إلى التراث بدافع علاقة تأثر عاطفي، لأنهم أحسوا أن عبر هذا التراث يمكن الغوص «في ما هو حميمي، ما يربط الإنسان بكينونته الممتدة في جذور الزمن وليس المورقة في أغصان التاريخ فقط، أي ما يدخل في نسيج النفسية الجماعية بكل تقاطعاتها الداخلية والخارجية»[150]، وبذلك فهم يعتقدون أنهم يسترجعون تلك اللحظات الحميمية الجماعية المفقودة والضائعة.

وهذا الدافع العاطفي جعل العودة إلى التراث تتخذ شكل استرجاع للحظات والعناصر المضيئة في التاريخ والفنون والآداب العريقة، وتركز على الأمور والقضايا التي لازالت تمتلك قدرة تحريك العواطف والأحاسيس، كالحكايات العجائبية والأبطال التاريخيين الأفذاذ والمعارك الخالدة ضد الغزاة.

3. مستوى الاستيعاب، ولم تبلغة إلا قلة من المبدعين ممن تعمقت تجربتهم الإبداعية وامتدت، واستوعبوا معنى التراث في علاقته بالحياة المعاصرة، وأدركوا دلالاته الإنسانية والجمالية، وفهموا أن الحوار والتحاور مع مكوناته وعناصره تساعد على إبداع نصوص أدبية أكثر عمقا من الناحية الدلالية والفنية.

فهم يستلهمون من التراث ما يمنحهم «القدرة على نسج إبداعية مؤسسة بسعة الاكتناز الدلالي للتراث الشعبي، لا بمضاهاته واستنساخه، أو بتشريحه وتقنيعه، بل بتأويل المحرضات الخصبة التي تختزنها طاقته، وتأصيل جماليات تواصله في حياة الجماعة (....) وتكيفه على نحو يلبي احتياجاتها المتجددة، وتستبقي حضرته حية، وذلك بتحويله إلى مأثور في مراحل لاحقة»[151].

وتتأطر هذه المستويات الثلاثة بدائرة مركزية تتمثل في الدفاع عن (الهوية الأمازيغية)، حيث يجمع بينها هدف التصدي لعملية مسخ الشخصية الأمازيغية أو تشويه مقوماتها أو إنكارها، ويزيد عنها المستوى الثالث برغبة إدماجها في الحياة الثقافية والاجتماعية المعاصرة عن طريق الالتحاق بها أو عبرها بالأدب الإنساني المعاصر كما يتجلى راهنا بتقنايته التعبيرية وقضاياه الفنية والموضوعية.

وقد تعد الرغبة في تأكيد الذات، في إطار الحركة الهوياتية الأمازيغية، أحد الأسباب الضاغطة في العودة إلى التراث عن طريق استحضار التاريخ والتشبث بالذاكرة وتوظيف عناصر الأدب التقليدي وفنونه. فتحقق الذات، بذلك، تواصلا مع حقيقتها وتضم أجزاءها الماضية إلى أجزائها الراهنة لتعبر عن وجودها وحضورها.

وبذلك يظهر المبدع أيضا أنه مخلص لماضيه وقيمه العريقة وللغته وثقافته، وأنه مستمر بالإبداع في إطار القضية الهوياتية، وإن من خلال أساليب أو أجناس وافدة وطارئة، وليؤكد أنه لازال منتميا إلا الأوساط الشعبية الأمازيغية ومنخرطا في قضاياها ومتمسكا بما تؤمن به من أساطير وخرافات ومعتقدات تاريخية وثقافية[152].

وأيضا لجأ المبدعون الأمازيغيون المعاصرون إلى توظيف التراث الشعبي لأغراض انتقادية، لما وجدوا في بعض عناصره من إمكانيات هائلة للتعبير عن موضوعات حساسة وخطيرة وللتطرق لمواضيع محرمة ومحظورة متيحة لهم غطاء للإفلات من الرقابة والتخلص من الإحالات المباشرة التي قد تعرضهم للعقاب والمساءلة[153]. كما لجأوا إليها أيضا ليستعيروا منها ما يرونه صالحا فيها من وسائل فنية وجمالية تساعد على صياغة نصوص أدبية متفردة ومتميزة.

ومن العناصر التراثية التي تم استلهامها بشكل واسع من لدن المبدعين المعاصرين الشباب وصاغوا منها أدوات تعبيرية عبر عملية المحاورة التأويلية في إطار تناص يحرك الذاكرة ويمنح الإبداع هوية منفتحة ومتميزة، الحكاية والمثل والشعر التقليدي:

- **الحكاية الشعبية**، لقد وجد المبدعون الشباب في أحداث الحكاية الشعبية التقليدية وفي «شخصياتها وفضاءاتها رموزا قادرة على أن تمد جسور التواصل بين الماضي والحاضر، كما وجدت فيها وسيلة لاستعادة الذات المهددة بالضياع أو الذوبان وسط توافد متراكم لقيم جديدة متعددة المشارب والمقاصد»[151]، فكانوا ينقلون هذه العناصر الحكائية «من زمنيتها الماضية المفترضة ونسقها الفني إلى زمنية الحاضر، للتعبير من خلالها على هموم العصر وقضاياه»[155]، واستثمروها في الرواية والقصة القصيرة والمسرح والشعر باعتبارها إطارات عامة أحيانا، وباعتبارها أدوات خاصة في إطارات عامة مستحدثة.

- **المثل الشعبي:** يكثر توظيف المثل الشعبي في نصوص الأدب الأمازيغي المعاصر، لأن دلالته العامة الشاملة تنسحب على كل ألأوضاع المتناظرة في كل الأزمنة والأمكنة، ولأن صيغتها الشكلية تمتاز بالإيجاز والتكثيف وحسن اللفظ والمبنى. وبذلك فهي تمنح حتى النص الجديد، مهما كان موضوعه أو لغته، طاقة تعبيرية قوية وجمالا فنيا مميزا. ولذلك تجاوز توظيفه مجالي السرد والمسرح في الوصف أو التعليق أو أحاديث الشخصيات إلى مجال الشعر، وتجاوز وظيفة الإثبات والتأكيد إلى وظائف أخرى متعددة.

• **الشعر الشفوي:** نظرا لما كان للشعر من أهمية كبرى في الثقافة والمجتمع الأمازيغيين التقليديين، فإن العودة إلى استثمار بعضه في المناسبات والمواقف داخل الأدب الجديد كان أمرا طبيعيا ومنطقيا. وكان أغلب هذا الاستثمار في الرواية والمسرح حيث يسمح للشخصيات بالحديث والتذكر والإنشاد. كما كان أغلب الأشعار التي يرجع إليها هي تلك التي ارتبطت بالمناسبات والأحداث التاريخية الكبرى أو تلك التي تتعلق ببعض الطقوس المشهورة في المجتمع الأمازيغي.

وبالإضافة إلى هذه العناصر الثلاثة من الأدب الشفوي التقليدي، يجد القارئ، من حين لآخر، عناصر تراثية أخرى مبثوثة في ثنايا النصوص الإبداعية الجديدة، كاللغز والترانيم أو أناشيد الأطفال والتعبير المسكوك والحكمة والنكتة... ويجد إحالات إلى مظاهر وطقوس روحية وزراعية قديمة على اختلاف أشكالها ومواضيعها.

ولا يخرج هذا التوظيف للتراث في الأدب الأمازيغي المعاصر عما هو معروف في كل الآداب الإنسانية في مجال العلاقات الممتدة بين الكتابات الإبداعية والتراث الشعبي، خاصة لدى الأمم التي لازالت في مرحلة العادات الشفوية أو الحديثة العهد بـ (الكتابة)، «فضلا عن كون التراث الشعبي يشكل (لدى كل الشعوب) مصدرا ومرجعا للأدباء لتوظيف عناصره الإيحائية والرمزية والأسطورية، واستلهامها، مما ينسج علاقة تلاقح بين الجانبين، فيكسب التراث حيوية جديدة، في الوقت الذي يكتسب فيه الأدب المكتوب بعض مقومات التجديد وتطور أجناسه»[156].

وعموما، فقد شمل توظيف التراث الشعبي في المتن الأدبي الأمازيغي المعاصر استحضار مختلف المظاهر التراثية المختلفة، من آداب شفوية وعادات وتقاليد وأعراف اجتماعية وأسماء جغرافية وأحداث وأعلام تاريخية ومعارف وقيم جمالية وفكرية إلخ... وبمستويات متباينة ولأغراض ومقاصد متعددة، وبطريقة مكثفة ومتواترة تجعل من هذا التوظيف التراثي إحدى الظواهر الرئيسة في الإبداع الأمازيغي الجديد.

رواية
«ticri x tama n tasarrawt»
التراث في سياق السرد

قام موضوع الرواية على حدث واقعي، حدث شهير أثار العديد من الصخب والنقاش في بلدان أوروبا، حدث جريمة قتل ذهبت ضحيتها عجوز فرنسية في ظروف غامضة، واتهم فيها مهاجر مغربي ينحدر من منطقة الريف دون وجود أدلة كافية ومقنعة. وجعلت (أي الرواية) من الحدث واقعها الخاص بها، وانطلقت من لحظة وقوعه والأثر المباشر الذي ترتب عنها لتبني قصة متخيلة أخرى حول مسار حياة المتهم منذ الصغر.

يمضي السارد في تصوير سيرورة أبيه منذ كان شابا، وكيف بعد أن تزوج بدأ في طريق السفر والهجرة سعيا وراء العيش الرغيد، فهاجر أولا إلى بلدة (أزغنغان) ليشتغل في إحدى مقاهيها، ثم إلى الجزائر ليشتغل في أحد الحقول لدى أحد المعمرين الفرنسيين، ثم إلى فرنسا حيث استقر وعمل بستانيا لدى عجوز فرنسية تتعرض للقتل في ظروف غامضة وملتبسة، لينتهي به المطاف في سجون بلاد المهجر متهما بالقتل، وبزوجته ميتة بحرقة الفراق، والابن ضائعا يبحث عن الحقيقة في كل ما جرى.

وفي كل المراحل كان السارد يستطرد في تدقيق الوصف للعذابات النفسية والمشاق الجسدية والاجتماعية لكل من الأب والأم وبعض من يتصل بهما، مركزا على موضوعة الحرمان والاغتراب الذاتي.

وفي هذا التلخيص الكثير من التعسف، لأنه لا يستطيع أن يظهر المتعة الفنية التي توفرها الرواية لقارئها، ولا أن يكشف ولو عن اليسير من الحيل والوسائل والآليات السردية المتعددة التي استخدمتها الراوي لإيصال مراميه ومقاصده، والتي تبين مدى استيعاب المبدع لمفهوم الرواية الحديثة وخصائصها ومقوماتها الجمالية والشكلية، بالرغم مما يمكن الوقوف عليه من هنات وثغرات بهذا الصدد نظرا للسياق التاريخي والثقافي والأدبي الذي أنتجت فيه هذه الرواية.

ولكن ليس من العسير ملاحظة الحضور الزاخر والوازن للتراث في هذا العمل، والذي كان في شكل استلهام متعدد الصيغ لمضامينه وأشكاله، وكان توظيفه يتخذ مستويات مختلفة ويسعى لأغراض متباينة، وكان يشمل مجالات مختلفة من الطقوس والتعابير الفنية واللغوية والاجتماعية.

نظرا لانتماء الشخصيات إلى مجال البادية في منطقة الريف، وانتماء جزء كبير من أحداثها إلى زمن كانت فيه الحياة لازالت تقليدية، ونظرا لإصرار الطفل/ السارد على الانتساب إلى هذا المجال وهذا الزمن بالرغم من تنقله عبر الأمكنة والأزمنة المختلفة، فإن لغة السرد والحوارات جاءت مشحونة بالإشارات والتوظيفات التراثية المتباينة الصيغ والمدلولات، وأيضا يفسر هذا خضوعها (اي اللغة) لسطوة التعبير التقليدي وإرغاماته رغم المحاولات الجاهدة للإفلات منها عبر خلق لغة ذات تعبير ومعجم جديدين مطوعين ليعبرا بشكل مغاير يساير ويلائم زمن القص وتاريخه المعاصر.

جاءت اللغة في الرواية تقليدية ومثقلة بالتعابير المسكوكة العريقة التي كانت تأتي في صيغة جمل خبرية لتأكيد المعنى أحيانا، وفي صيغة جمل تشبيهية لأجل التوضيح او التعليق او التفسير أحيانا أخرى، كما في المقطع الذي يصف فيه حالة الأب وإحساسه حينما سكر لأول مرة، فـ(سقط لسانه) إذ أصبح كلامه ثقيلا، وشعر بأنه (يحمل الدنيا بين راحتيه) و(أنه يلعب بها كما يريد) من فرط نشوته، وكما في المشهد الذي يصف فيه حيرة الأم وضياعها فيشبهها بالطائر المسجون تحت المنخل، أو ذلك الموقف الذي تشرد فيه حبيبته (منوش) في أحلامها، (فتخرج بلادا وتدخل أخرى):

-"iwḍa as ura d ires. iswa ca n xemsa n tberratin mbra ma ad yaca. waxxa tiṭṭawin nnes mezyent. waxxa yusa asd iḍeṣ, maca yuca akd ixf nnes ifsus. tudart temzi ɣar s, yisit x treqqa n ufus nnes. itirar day s mamc ixs.

-yamma am tbddant adu busiyyar, iwddar as min ɣa teg.

-axmi kids taciɣ teffeɣ tammurt tudef tenneɣnid."[157]

وتستغرق هذه التعابير المسكوكة والتشابيه حيزا كبيرا من أسلوب السارد، وهي كلها تعابير مستقاة من الحياة المحسوسة بالبادية الأمازيغية بالريف، فحتى عندما يصف السارد الأحاسيس العميقة والغائرة أو يبحث لها عن نظائر أو تشابيه تبين عمقها وشكلها، فإنه يستعيرها من العالم القروي المحسوس، وحتى عندما يشحنها بمعاني رمزية وإيحائية بعيدة يظل معجمها وظاهرها قريبا من عالم القرية المعيش.

ولجأ السارد ايضا إلى المثل الشعبي الأمازيغي ليجعل منه وسيلة تعبيرية في الوصف، لكن أكثر ما كان التجاءه إليه في صيغته وتركيبته، فكان يصوغ بعض أفكاره في شكل أمثال أو حكم قريبة من المثل والحكمة التقليديين. وبذلك كانت لغته تفصح عن تناص في مستوى المحاورة مع هذا الشكل التراثي أكثر مما هو على مستوى الاجترار والاستعادة البسيطة والسطحية، فقد كان يقبض على فكرة أو معنى ما، أو يقف عند موقف أو تجربة معينة، فيلخصها في صيغة مثل شعبي أمازيغي ريفي معروف، وبألفاظ وعبارات كانت متداولة على مستوى التراث اللغوي، فهكذا يكون، على سبيل التمثيل، «الخبز الحافي» أفضل من حياة التيه، وإذا انعدم غطاء القدر انعدم نضج المطبوخ، والورد الذي لا يثير كالثمرة الميتة، ولا يأس مع وجود الله:

-" aɣrum ḥafi ura tudart dg fafi.
- mara war idji isqfer, war itiri remfwwar.
-nnwac mbra mezri am iṣɣder.
- war teqniḍ arebbi d amqran".[158]

ويظهر جليا مدى إستيعاب الكاتب لمفهوم التوظيف التراثي في الكتابة الروائية حينما استلهم قصة شعبية كانت متداولة بمنطقة الريف حول قائد يدعى (حدو)، والذي انتقم من بعض الفلاحين الذين خدعوه بجعلهم يحصدون الشوك ويدرسونه بإقدامهم حافية، فضمنها في سرده ضمن سياق فني مبرر، وحور أحداثها بحيث جعلها رامزة إلى حياة الأب الضائع في الغربة، وفتحها بشكل عجائبي على أسطورة (جزيرة النساء) الإغريقية الشهيرة ليوحي بوقوع هذا الأب في شرك الإغواء من قبل الفرنسيات، شرك لا فكاك منه، ومنتهاه حصاد الشوك وحصاد الألم والندم والسجن، فقد انتهى (حدو) اسيرا مع العبيد، يدرس الشوك:

"rami yuzeɣ, qnent aked isemɣan ad iṣṣarwṭ asennan .
ḥeddu tuɣa yuzezzu ad yaweḍ maca ggent d awaḍ"[159]

فبهذا الشكل أصبحت حكاية (حدو) الشعبية مكتنزة بدلالات متعددة، وأصبحت مركبة في صياغتها بعد أن تم تطعيم معناها الأصلي بأحداث من الواقع وأخرى من حكاية إنسانية من ثقافة أخرى، وأصبحت أقوى في ترميزها إلى واقع شخصية الأب.

وأيضا يبث السارد، كل مرة في ثنايا وصفه أو حكيه، إشارات إلى ظواهر وطقوس اجتماعية وفنية معروفة في التراث الأمازيغي، ويحرص على ألا يحشدها أو يكدسها،

وإنما يراعي إيرادها على مسافات زمنية فارقة وبانسجام مع ظروف تستوجبها، وفي إطار سياق سردي معلل، كظاهرة اللجوء إلى المشعوذين وظاهرة الإيمان بوجود الجن والعفاريت المرصودة في الظلمات للتأثير على المصائر البشرية كما هو معروف في التدين الشعبي بالمنطقة. فالسارد لم يعرج على ذكر هاتين الظاهرتين إلا من خلال تفكير الأم وتصرفها بعد ان بلغ بها اليأس أقصاه، وبعد ان أفلست كل مجهوداتها في استرجاع الأب أو حمله على العودة إلى الوطن:

- "yemma war tejji amegzu i way truḥ, terzzu at ssen min d as txmmer tewcca (….) ɛad twariɣ zati ussan nni umi tuɣa tarjef, umi tuɣu ɛad war tqḍiɛ rayas, umi tuɣa traja refwar n remfwar.
- tuɣat am rwḍwaḍ teggur mɣar di tadjest, minzi di tadjest i tiring "raryaḥ" d "jnun", maɣar war dji xdmen ɣar imegza, scanen asn min igan! ammu sriɣ qqarnt temɣarin i yemma". [160]

فهذا النوع من التفكير المؤمن بالشعوذة والمعتقد في القوى الغيبية (الجنون والأطياف) يرتبط، في الغالب، بالمرأة القروية، لاسيما في لحظات يأسها وانهيارها، لذلك فإيرادها داخل النص مقرونة بالأم وهي على حافة التحطم والانكسار يجعله (أي الإيراد) أمرا منطقيا ومبررا، و يبعده عن أن يكون نوعا من الحشو المتعسف أوالقصري الذي ينبع من الموقف التعاطفي او التقديسي للتراث.

حتى عندما يبكي السارد ويندب بعض المظاهر الاجتماعية التقليدية التي تتسم بالقساوة والمهانة (بالرؤية الحديثة لهذا المظاهر)، ويعتبرها جزءا من الماضي الأصيل الذي ضاع، فإنه ينطلق في ذلك من تعاطفه مع الماضي والبادية اللذين احتضنا الفترة المشرقة والسعيدة في حياة الوالدين، ومن عدائه للحاضر وبلاد المهجر اللذين يمثلان مرحلة الشقاء والتعاسة في حياة الأم ومرحلة الانحراف والضياع في حياة الأب. فيفضل ـ بذلك ـ الخضوع التام الذي يصل حد العبودية للأم أمام الأب على محاورته ومناقشته من قبل ماريا في أمورهما العاطفية، ويفضل ولادته في القرية بالطريقة التقليدية وعلى يد (القابلة) على ولادة ابن عمته بفرنسا في المستشفى تحت عناية الأطباء والمرضات:

- "baba idwr am uqzin immuzzaren, itraḥ itased. iweddar as min ɣa ixdem akd maria maḥend ad issen min t yuɣin. rami tuɣa t aked yemma ɣemmars war yuci s min zi itaca rexxu. yemma ɛemmars war t tejji ad yiri amenni.

netta t rebda tarebbu as txancet, teg min ɣas d tizemmar maḥend ad yiri di rwadar nnes.

- Nec tarwa ayi d yemma s umcubeḍ aked rmjdur yuyren ɣar ujij. tejja ayi d deg axxam nneɣ, jar temɣarin n dcar. mamma n ṣareḥ, rqabra n dcar, axmi tɣra x tarwa, (….). nec mɣar sɣuyyeɣ timɣarin isint deg asriwrew.

(……)

ɛenti turu di « sbiṭar », ura d ijn mɣar aryaz nnes. war akids iḥḍar, war turiw ɣar rmejdur yuyren ɣar ujij. war t tqibr ḥenna mamma n ṣareḥ (….) ɛnti war tesri i mmis rami isɣuy, rami id tfaq zi rmescar tufa mmis zzat s iṭṭeṣ deg ij n texxamt n zzaj …"[161]

ولم ينس السارد الصغير ان يذكر أحد الطقوس الاحتفالية الهامة في قريته، وهو طقس (تاسريت ن ونزار/عروس المطر) الذي كان يقام كل مرة لاستجلاب المطر من أجل دفع الرجال للتراجع عن الرحيل الذي هو قدرهم الثابت. ولكن اضحى بدون جدوى أمام القدر الذي لا يتغير، فلا المطر ينفع بعد ان انعدم من يحرث، ولا طقس الاستمطار يملك معنى بعد أن رحل من يتفرج:

"- tsarist n unzar temḥa s tecri i xaf s tuyurem… txzzarem ɣar zzat war txezzarem ɣar deffar.. tarzzum at awḍem…

- anzar uxef ɣa yewwet mara marra tuyur, tasrit n unzar min umi i ɣa tiri mara war din unni it ɣa izaren.» [162]

وطمح الكاتب محمد بوزكو في هذه الرواية أن يؤرخ لظاهرة الهجرة بمنطقة الريف خلال القرن العشرين، ليس باعتبارها قدرا مكتوبا على أهلها فحسب، بل باعتبارها إرثا راسخا في المجتمع القبلي بالريف منذ القدم، إرثا تتوارثه الأجيال آباء عن أجداد، إذ يقول السارد بان أهل قريته جاءوا إلى الدنيا ليهاجروا، وأن الهجرة قدرهم المكتوب، وانهم ورثوها عن أجدادهم الأولين:

"Ura d imezdaɣ n dcar usind ɣar tudart maḥend ad uyurn. ticri at inid tuɣat xafesn tura. ticri wartent id zi rjdud imezwura (…). ticri jin t id imezwura..." [163]

وهذا الطموح التأريخي جعل الرواية، خاصة في فصولها الأولى، أشبه بوثيقة مونوغرافية، فيها الوصف للعديد من المظاهر الاجتماعية والثقافية بمنطقة الريف، ومحاولة تحقيق هذا الطموح من خلال سارد ينتمي إلى المنطقة في زمنها الأول استدعي أن تكون لغته هي لغة الريفي البدوي التقليدي، الذي سمى الأشياء كما كانت تسمى وكما كانت تنطق:(دزايار /الجزائر)، (إماراك/ المغاربة)، (لموغريب/ المغرب)... ولذلك حينما انتقل السارد في الفصول الأخيرة من الرواية إلى مدينة الناضور، وأصبح قادرا على القراءة، وبدأ يبحث عن أخبار أبيه في الجرائد، تغيرت لغته وأصبحت أقل ارتباطا بالتراث وقل اهتمامه بالمظاهر و المفردات التراثية.

إن هذه الملاحظات حول حضور التراث الأمازيغي العريق في هذه الرواية ما هي إلا إشارات مختصرة ومنتقاة، لأن المتن بكامله يكاد يكون سلسلة من المشاهد التعبيرية والوصفية ومن الأحداث اللتي تتكئ على لغة سردية مثقلة بالألفاظ والتعابير العريقة، وعلى صيغ وأشكال مستوحاة من الأنماط الأدبية الشفوية، وعلى الإحالات المتكررة على ظواهر ثقافية وفنية واجتماعية من صميم التراث الأمازيغي بمنطقة الريف.

المرأة والأدب الأمازيغي الجديد

لا يمكن لأحد أن «يتجاهل أو يغض الطرف عن الدور البارز الذي قامت به المراة الأمازيغية عبر مختلف العصور التاريخية في الحفاظ على كيان الشخصية المغربية وفي بناء الثقافة الوطنية (بحضورها الدائم) في مختلف المجالات النضالية والسياسة والثقافية والتنموية»[164]، ولا أن ينكر أنها كانت «تحمل كل ما هو أدبي في العشيرة والقبيلة عبر حكايات وراء الموقد والأمثال والأشعار»[165]، وأنها كانت تهب إبداعها للذات الجماعية مضحية بذاتيتها ومتنكرة لها، إذ كانت لا توقعه باسمها [166]، بل تتركه إرثا أو ملكا للجميع من أجل اللغة والثقافة والهوية والوطن.

وكانت الفتيات الريفيات يبدعن أشعار (الإيزلان) ليعبرن بها عن أحاسيسهن وعواطفهن الذاتية وعن روح مجتمعهن وواقعه، فيتلقفها (الإيمديازن) ليتغنوا بها في الأعراس والحفلات وفي كل المناسبات، وليسيروا بها بين القبائل والبوادي. وكانت الشاعرات السوسيات يقارعن أكبر الشعراء في (تماووشت)، ويواجهن الرجال في ساحات (الأحواش)، ويساجلن الشباب في (تازرارت)، ويبدعن في كل فنون (أسايس) وسواها من الفنون[167]. ونظمت (أمازيغيات) الأطلس والجنوب الشرقي ملاحم كبرى ألهمت الشعراء وحمست الرجال، وخلدن كل الأحداث التاريخية العظيمة وكل تفاصيل الحياة اليومية بالمنطقة بأنواع مختلفة من الإبداع الشعري.

ويكفي دليلا على ما وصلت إليه المرأة الأمازيغية من شان وقدر، ما حققته شاعرة الأطلس الكبيرة (تاوكرات)، الشاعرة الضريرة الشهيدة التي قال فيها فرانسوا رنييه: «لقد كانت عدوتنا «تاوكرات»غير ما مرة، هي التي أحيت الحماسة في نفوس سكان «أغبالا»، وبمجرد ما دخل الفرنسيون «أغبالا» غادرته «تاوكرات» والتجأت إلى «تونفيت» على العدوة الأخرى لنهر«ثورين»، ولقد ظل نفوذها كبيرا هناك، حيث كان الناس يقدمون لها الهدايا... إنها شاعرة من طبقة الشعراء اليونانيين الأوائل الذين اتخذهم «هوميروس» نموذجا له، معاني شعرها صعبة المنال لمن يريد ترجمتها، لما يتخللها من تلميح وتعريض، شعرها ملحمي تارة، وكأنه تعازيم، وغنائي تارة فيه

رقة وحنان وطرب، وهو في بعض الأحيان شبيه بأقاصيصنا الأسطورية القديمة، لما يتسم به من بداهة وما يتضمنه من تهكم وسخرية»[168].

وساهمت الأقلام الأمازيغية الناعمة في العصر الحديث في إثراء الأدب الأمازيغي وتعزيزه، وبدأت أول ما بدأت في الإنتاج منذ سنوات السبعينيات من القرن الماضي في إطار الحركة الثقافية الأمازيغية، لكن لم تخرج هذا الإنتاج ـ بمنطقة الريف ـ في إصدارات مطبوعة إلا سنة 1998 التي سجلت «انطلاقة الكتابة النسائية بنشر ديوانين شعريين موقعين باسمي عائشة بوسنينة وفاظما الورياشي. وانضافت إلى هاتين العمدتين في الشعر النسوي بالريف، سنة 2000، مايسة رشيدة بعملها المميز بالبحث المتقدم في الكتابة»[169]. ثم في سنة 2005 نشرت «سميرة يدجيس ؤدرار ن ريف» روايتها الأولى، وفي سنة 2010 نشرت إلهام المجاهد ديوانها الشعري الأول... وقد استمرت بعض المبدعات في نشر أعمالهن بعد إصدارهن الأول وفي أجناس أدبية متنوعة، لاسيما عائشة بوسنينة ومايسة رشيدة المراقي.

أما بمنطقة سوس، فقد انطلقت المراة في نشر إبداعاتها في وقت مبكر نسبيا، من خلال صفحات المجلات الأمازيغية، إذ نجد مثلا أن المبدعة فاطمة أكناو قد نشرت قصة قصيرة في العدد الثاني من مجلة (أمود) سنة 1990. لكنها (أي المراة بسوس) لم تنطلق في الإصدارات المستقلة إلا سنة 2002 مع الفنانة فاطمة تاباعمرانت بديوانها (تماكيت إينو)، ثم بعد ذلك جاءت شاعرات عديدات أخرجن إنتاجهن الشعري إلى الساحة لأول مرة كالتالي: خديجة أروهال وحنان كحمو وخديجة إيكن سنة 2009، وفاطمة متوكل ورقية توو سنة 2010. وفازت العديدات منهن بجوائز وطنية في مجال الإبداع الأدبي الأمازيغي.

أما بمنطقة الأطلس والجنوب الشرقي، فبالرغم مما كان للشاعرات والمبدعات من قيمة وحظوة، وبالرغم مما اشتهرن به من غزارة في الإنتاج، فإنهن لم ينتجن الشيء الكثير في مجال الأدب الأمازيغي الجديد. ويندر العثور على ديوان شعري أو على مجموعة قصصية، أو مسرحية أو رواية مكتوبة وموقعة باسم نسائي، إلا رواية واحدة لسعيدة فرحات أصدرتها سنة 2011، وديوانا يتيما لفاطمة فائز مزجت فيه «بين المعجم المتداول بمنطقة الجنوب الشرقي وبين اللغة الأمازيغية المعيارية المعتمدة للمعجم الأمازيغي المشترك»[170]. ويعزى السبب في هذا الأمر إلى احتفاظ المنطقة، في أغلب أجزائها، بالبنيات السوسيوثقافية التقليدية، وإلى عوامل جغرافية كالبعد ووعورة

المسالك وقساوة المناخ، وإلى عوامل أخرى كاستمرار تهميش المنطقة وحصارها وعدم الاستثمار في تنميتها الثقافية والبشرية.

ومن اللافت للنظر في عموم الإبداع النسوي الأمازيغي الجديد غلبة الشعر على ما سواه من الأجناس الأخرى، ولجوء العديد من المبدعات إلى الكتابة في أدب الأطفال كفاطمة أكناو ومريم الدمناتي اللتين أصدرتا بعض الأناشيد والعديد من الحكايات والقصص المصورة منذ سنة 2005 إلى الآن. وفي هذا المنحى شيء من الاستمرار في النهج التقليدي لأدوار المرأة الأدبية وشيء من الانسجام مع طبيعتها الأمومية، فهي تبدع في الشعر لأنه الأقوى تأثيرا على النفوس من الرواية أو القصة القصيرة أو المسرحية التي لم يعتد عليها الأمازيغي بعد، وبذلك فهي تعمل من خلاله على المحافظة على القيم الاجتماعية والأسرية، وتكتب للأطفال لتؤكد أنها لا تزال المدرسة الأولى التي يجب أن ينشأ فيها الطفل ويتعلم فيها لغته ويكسب فيها هويته بقيمها وخصائصها الأصيلة والمتنوعة.

وانخرطت إبداعات المراة الأمازيغية المعاصرة بقوة في غمار الكتابة المطلبية المرتبطة بالنضال حول مسالتي الهوية والثقافة الأمازيغيتين، وأظهرت «غيرتها على لغتها الأمازيغية وحرفها تيفيناغ»[171]، وتشبثها بأرضها وتقاليدها واعتزازها برموز الأمازيغية التاريخية. وفي الآن نفسه، استجابت للمتغيرات الفنية في محيطها والتي فرضت مفاهيم وقيم شعرية جديد. ومرت، أيضا، إلى الخوض في قضية المراة برؤيتها الخاصة[172].

ويمكن أن الوقوف على بعض خصائص هذا الأدب النسوي ومقوماته من خلال نظرة المرأة الأمازيغية المبدعة نفسها، حين تقول الشاعرة خديجة إيكن متحدثة عن تجربتها الشعرية:

« بطبيعة الحال سيكون للمرأة مكان هام في أعمالي، لأني ككاتبة لا يمكنني أن أظل بعيدا عن ذاتي، وذاتي أنثوية، لهذا هناك انسياب إلى عالم المرأة بخصوصياتها، وهواجسها، فأنا أكتب عن المرأة في كل حالاتها، إنها عاشقة، إنها حزينة، سعيدة، إنها تتوجع من الخيانة، منتقمة ومتسامحة، إنها متأملة كفيلسوفة، صامتة أو ثرثارة كطفلة في عنفوان الصبى، إنها امرأة لا يعرفها الرجل، لهذا أحاول أن أعطي نبذة شاملة لذات المرأة حتى نفهم أكثر هذا الكائن الرقيق، القوي في رقته.

(.....)

الشعر النسوي الامازيغي كان شفويا لمدة عريقة، هناك أسماء بارزة، وأخرى ظلت مجهولة، هذا الشعر له حضور قوي في الادب الشفوي الامازيغي، ثم جاء زمن آخر تضافرت فيه مجموعة من المعطيات الاجتماعية والسياسية والحقوقية، لتخرج إلى الوجود دواوين نسائية أمازيغية، سيكون لها أثر كبير في تغيير النظرة إلى المرأة الامازيغية، وتغيير واقع الادب المغربي عامة. هناك بضعة أسماء في هذا الميدان، بحيث لا نستطيع الحديث عن التراكم، بل عن بداية التراكم»[173].

رواية « ⵉⵥⵡⵕⴰⵏ »
المرأة تقاوم

يدرك القارئ منذ الوهلة الأولى أن هذه الرواية، ليس فقط من إبداع امرأة، بل إنه إبداع يروم ان يعكس روح المرأة الأمازيغية الأصيلة، وأن يكون صوتها فيما سيروى من الأحداث والوقائع، ولذلك هو مهدى ـ قبل الشروع في الحكي ـ إلى الجدتين والأم. ولذلك أيضا ينفتح في أول مشاهده على الفتاة الصغيرة (هنو) وهي نشيطة في بيتها، تجتهد مع أمها من أجل راحة عائلتها.

وتتوزع الرواية على ثلاثة عشرة جزءا قصيرا، ترتبط أغلب عناوينها بعالم المرأة: ⵀⵏⵏⵓ ⵜⴰⵎⵣⵣⴰⵏⵜ/ هنو الصغيرة، ⵜⵉⵏⵣⴷⴰⵎⵉⵏ/ الحاطبات، ⵍⵇⵉⵙⵙⵜ ⵏ ⵜⵎⵖⴰⵔⵜ/ قصة امرأة، ⵜⴰⵇⵕⴼⵉⵜ/ تاقرفيت، ⵜⴰⵎⵖⵔⴰ/ العرس، ⵜⵉⵙⵍⵉⵜ ⵏ ⵓⵏⵥⴰⵕ ⴷ ⵖⴰⵔⵉ ⵏ ⵜⴰⵎⴰⵎⵜ/ عروس المطر وجبل العسل.

وتجري أحداث الرواية بقبيلة أيت مرغاد إبان فترة الاستعمار، وتقدم الحياة العامة لأهل القبيلة بطريقة مبسطة وعادية، دون أن تغالي في تضخيم الوقائع والشخصيات كما هو معتاد في روايات المقاومة. فيعبر السارد الزمن في خط مستقيم متصاعد، ينتقل بين الأشخاص والمواقف بعفوية، وإن كان يستعين أحيانا بالتعبير الرمزي من خلال الحكايات الشعبية، ويستعيض عن الوصف المباشر بالإيحاء والشعر، ويستعرض شجاعة أهل القبيلة بأسلوب واقعي لا وجود فيه للبطولات الأسطورية المبالغ فيها.

فشخصية البطلة (هنو) شخصية عادية، فتاة صغيرة ككل فتيات القبيلة، تشقى في أشغال البيت، تسقي الماء و تخبز وتحضر الفطور لأفراد عائلتها:

«– ⵀⵏⵏⵓ, ⵀⴰⵜ ⵓⵔ ⵉⴷ ⵜⴰⵡⴰⴷⴰ ⵏ ⵜⵉⵏⵏⴰ ⵉⵀⵔⵔⴰⵏ ⴰⵊⵏⵏⴰⵖ, ⵙⴷⴷⵔⴼ ⴰⵡⵉ ⴷ ⴰⵎⴰⵏ ⵉ ⵜⴼⵓⵏⴰⵙⵉⵏ. ⵀⴰⵜ ⵓⵔ ⵜⵥⴹⴹⴰⴷ ⴰⵙⴹⴹⴰ ⵅ ⵓⵟⵔⵉⴷ.

ⵜⵛⵎⵎⵍ ⵜⴰⵡⴰⴷⴰ ⵀⵏⵏⵓ ⵏⵏⵖ ⵙ ⵜⵔⵓⵍⴰ ⵍⵍⵉⵅ ⵜⵜ ⴹⴼⴰⵔⵏ ⵉⵖⵓⵊⵊⴰⵏ ⵏ ⵎⵎⴰ ⵏⵏⵙ ⵅⴰⵍⵜⵉ ⵄⵉⵛⴰ; ⵏⵏⴰ ⴷⴰ ⴰⵙ ⵉⵇⵇⴰⵕⵏ ⴰⴼⵍⵍⴰ ⵏ ⵜⴷⵓⵍⵉ

ⴰⵎ ⵜⴱⵔⴱⵉⵍⵜ ⵜⵙⵙⵍⴼ ⵜⴰⵏⴰⵎⵎⴰⵙⵜ, ⵜⵙⵏⵓ ⴰⵖⵔⵓⵎ, ⵜⵄⵎⵎⵔ ⵉⵃⵓⵇⴰⵏ ⵏ ⵓⵖⵓ ⵏⵏⴰ ⵜⵙⵙⵏⴷⴰ ⵎⵎⴰ ⵏⵏⵙ... ”[174]

وبعد ذلك تخرج لتجتمع مع قريناتها، يتبادلن الحديث عن همومهن الأسرية ومشاقهن المنزلية، فيروحن بذلك عن أنفسهن. إنها تقاوم بطريقتها الخاصة من أجل أن تضمن شروط الراحة لأهلها، ولذلك لا تفهم كثيرا ما تسمعه من أخبار المعمرين والمقاومين، وإن كانت تحس بأن الأمر جلل:

« ⵓⵔ ⵜⴼⵀⵉⵎ ⵎⴰⵅ ⴰⵍⵍⵉⴳ ⵉⵣⵔⵉ ⵓⵇⵓⵎⵉ ⵜⵉⵎⵉⵣⴰⵔ ⵏⵏⵙ ⵉⴷⴷⵓ ⴷ ⵙ ⵜⵎⴰⵣⵉⵔⵜ ⵏⵏⵙ ⵜⴰⵎⵥⵥⴰⵍⵜ ⴰⴷ ⴷⵉⴽⵙ ⵉⵏⵖ ⵍⴰⵀⵍ ⵏⵏⵙ, ⴰⵡⴰⵍ ⵉⵏⴳ ⴱⴱⴰ ⵏⵏⵙ ⴷ ⵉⴷ ⵄⵎⵎⵉⵙ ⵉⵡⵄⵔ ⵅⴼ ⵉⵖⴼ ⵏ ⵜⵔⴱⴰⵜ ⵜⴰⵎⵥⵥⴰⵍⵜ, ⵎⴰⵛⴰ ⵜⵓⴽⵉ ⵙⵢⴰⵖⵓⵍ ⵉⵣⵢⵢⵔ» [175]

إن المراة في الرواية لا تقاوم متاعب البيت فقط، وإنما تقاوم قساوة الطبيعة وعنفها. ولا تقاومها لتعيش هي فحسب، بل ليعيش أهلها أيضا. تتحمل برد الصقيع ووعورة المسالك في الجبال لتحطب الحشائش للبهائم والحطب للطبخ. كل ذلك وإخوانها وأبوها لا يزالوا نياما. وفي إحد المشاهد بينما كانت البطلة في طريقها نحو الجبل، فجرا، مع رفيقاتها من أجل جمع الحطب، وكان البرد القارس والمسلك الوعر يرهقانهن، تعثرت إحداهن وانزلقت في بركة جليد حتى كادت تموت لولا نجدتها من قبل رفيقاتها:

«ⵀⵏⵏⵓ ⴷ ⵉⵟⵟⵓⵛ ⵖⵏⵙⵏⵜ ⴰⵃⵏⴷⵉⵔ ⵏ ⵜⴰⴹⵓⵟ, ⵕⵏⵏⵜ ⵉⴷⵓⴽⴰⵏ ⵏ ⵜⴰⵍⵡⵉⵏ, ⴰⵔ ⵜⵃⵎⵉⵎⵉⴹⵏⵜ ⵙ ⵓⵕⵇⴰⴼ, ⴰⴷ ⵣⴳⵉⵍⵏⵜ ⴰⴱⵔⵉⴷ ⴰⵔ ⵙⴰ ⵙⴰⵡⴰⵍⵏⵜⵅⴼ ⴽⵓⵍⵛⵉ ⴰⵔ ⵙⴰⵡⴰⵍⵏⵜ ⵅⴼ ⴰⵡⴹⵃⴰⵃ, ⵢⵓⵡⴹ ⵓⴽⴰⴱⴰⵔ ⵙ ⵢⴰⵜ ⵏ ⵜⵎⴰⴷⵍⴰ ⵢⵓⴳⴳⴰⵏ ⵅⴼ ⵡⴰⵙⵉⴼ ⵜⵔⵓⵍ ⵉⵟⵟⵓⵛ ⴰⴷ ⴷⵉ ⵜⵔⴰⵔ ⴰⵖⵢⵓⵍ ⵏⵏⵙ ⵜⴰⵖⵏⵏ ⴰⵎⴷⴰ ⵉⴳⴰⵏ ⴰⴳⵔⵉⵙ ⴰⵔ ⵜⵙⵖⵓⵢⵢⵓ :

- ⴰⵃⵃⵉⵏⵡ ⴰⵢⴰⵢ ⴷⵉ ⵢⴰⵖⵏ ⴰⵕⵕ ⵏ ⴰⵎⴷⴰ !

ⵔⵓⵍⵏⵜ ⵜⵡⵜⵎⵉⵏ ⵜⵉⵅⴰⵜⴰⵔⵉⵏ ⵉⵟⵟⵓ ⴷ ⵕⵛⵛⵓ ⵃⴷⴷⵓ ⵙⵙⵓⴼⵖⵏⵜ ⵉⵟⵟⵓⵛ ⵙⵅ ⵓⵎⴷⴰ, ⴰⵔ ⵜⵜⵔⴳⵉⴳⵉ, ⵄⴰⵡⵏⵏⵜ ⴰⵍⵍⵉⴳ ⵜⵏⵉ ⴰⵖⵢⵓⵍ ⵏⵏⵙ, ⵛⵎⵏⵏⵜ ⴰⴱⵔⵉⴷ...»[176]

ومن أوجه المقاومة لدى المرأة في الرواية نضالها ضد ضياع الذات وتفكك الهوية، فهي تعمل جاهدة على نقل القيم واللغة والفن إلى الأجيال اللاحقة. تروي الجدة الحكايات لأحفادها الصغار بعد وجبة العشاء، تمارس الشابات والشباب طقس العشق (تاقرفيت) في أماسي الربيع، وتنشد الفتيات الأشعار ويرقصن الأحيدوس قي العرس... يحافظن على كل هذا الإرث ليعرف العدو أن أهل القبيلة لازالوا أحياء وأشداء كما كانوا دائما.

بل إن المرأة في القبيلة تتزوج لتلد، وتلد لتمد المقاومة بالرجال، وتجعل من كل مناسبة زواج أو ولادة لحظة مقاومة لما يخلفه البارود والغزو من مآسي وآلام. يرقصن الأحيدوس يغنين، يعشقن ويتزوجن ليعلم المستعمر الغازي أن أهل القبيلة لا يزالوا صامدين، وإن قتل رجلا ستلد عشرة رجال، وإذا دفن فردا تنبت من تحت التراب عشرة:

«ⵉⵏⴳⵔ ⵜⵎⴰⵔⴰ ⴷ ⵍⴱⴰⵕⵓⴹ ⴷ ⵍⴰⵣ ⴷⴰ ⵜⵜⵃⵍⵓⵏ ⵉⵣⵍⴰⵏ, ⵉⴳ ⵓⵃⵉⴷⵓⵙ ⵓⵔⵜⵉ ⵏ ⵍⵍⵓⵣ ⴳ ⵉⵙⵙⵏⴼⴰⵢ ⴽⵓ ⵢⴰⵏ, ⵎⵇⵇⴰⵔ ⴷⴰ ⵜⵎⵜⴰⵜⵏ ⴰⵢⵜ ⵎⵔⵖⴰⴷ, ⵎⵇⵇⴰⵔ ⴽⴽⵕⴼⵙⵏ ⵙⵓⵍⵏ ⴷⴰ ⴽⴽⴰⵜⵏ ⵜⴰⵇⵕⴼⵉⵜ, ⵙⵓⵍⵏ ⴷⴰ ⵜⵜⴰⵡⵍⵏ, ⴷⴰ ⵄⴰⵔⵏ ⴰⵃⵉⴷⵓⵙ, ⴷⴰ ⵜⵜⵉⵏⵉⵏ ⵉ ⵡⵕⵓⵎⵉ:

ⵟⴰⵜ ⵏⵙⵓⵍ ⵏⴷⴷⵔ, ⵏⵖⵉ ⴰⴷ ⵏⵊⵉⵛ ⴰⴷ ⵏⴰⵔⵡ ⵎⴰ ⵛ ⵉⵏⵇⵇⴰⵏ.
ⵎⵛ ⵜⵏⵖⵉⴷ ⴰⵙⵙ ⴷⴷⵖ ⵣⴰⵢⴷ ⵇⵇⴰ ⵍⴰⵔⵡ ⵊⵛⵔⴰ ⵏⴳ ⴰⵙⵏ ⴰⴽⴽⵯ ⵣⴰⵢⴷ.
ⵇⵇⴰ ⵏⴳ ⴰⵎⵎ ⵉⴼⵙⴰⵏ ⵏ ⵉⵔⴷⵏ, ⴷⴰ ⵜⴳⴳⴰⴷ ⵢⵓⵡⵏ ⴷⴷⴰⵡ ⵡⴰⵛⴰⵍ ⵏⴽⵔⵏ ⴷ ⵊⵛⵔⴰ.
......»[177]

قدمت رواية (إيزوران) ثلاثة عشرة لوحة فنية جميلة عن حياة قبيلة أيت مرغاد إبان فترة الاستعمار، لم يكن فيها الكثير من الألوان الصارخة والصاخبة التي تصاحب عادة تصوير حياة المقاومة في الأدب المغربي، وإنما كانت تصف كل شيء بلغة سلسلة وبليغة، تصفها بعين المرأة المرهفة، وتتعاطف مع المرأة القروية في القبيلة، فتنقل كفاحها ضد كل التحديات كما تعيشها، تنقلها دون أن تزيد فيها من صور الغلو والتضخيم شيئا. فكانت بذلك اجمل وأروع في موضوعها ولغتها.

المجموعة القصصية «ⵉⵣⵔⵎⴰⵏ ⵏ ⵜⴰⴷⵊⵙⵜ»
حكاية المرأة لم تنته بعد

بعد تجربة الكتابة في مجال الشعر ،خاضت المبدعة مايسة رشيدة المراقي تجربة الكتابة السردية من خلال مجموعتها القصصية(ئزرمان ن تادجست /ضفائر الظلام) التي حاولت فيها أن تكتب بنفس لغوي متميز وبروح شعرية توفر للقارئ متعة القراءة ولذة النص .وقادها ذلك إلى أن تجعل ديدنها في السرد هو الاشتغال على اللغة بغية جعلها ترقى أو تنزاح عن لغة الحديث اليومي بتكثيف الصور ذات الطابع الشعري ، وتدقيق التعبير وترميزه في الوصف.

إلا أن هذا الاهتمام الزائد بمسألة اللغة جعل الحدث في كثير من القصص ضامرا ، بل ومفقودا أحيانا ، وجعل الوصف يسيطر على مساحات واسعة منها ، إذ تستهل أغلبها بمشاهد طويلة تتكرر وتتشابه. كما أن الشخصيات تبدو بلا ملامح وبلا هوية ، لأنها لا تتحدث إلا قليلا ولا تفعل إلا نادرا. أما الأزمنة والأمكنة فلا تحدد ولا تؤطر الحكي أو السرد إلا في مقاطع متفرقة من بعض القصص ، ليبقى التعبير الوصفي هو مركز القوة في كل النصوص ، فهو متقن التركيب ومبني على اسس إبداعية مميزة ، مما يكشف بوضوح عن حضور الذات الشاعرة للمبدعة وغلبتها على الذات الساردة أو القاصة.

ومما يكسب هذا الوصف ابعادا جمالية منغرسة في النص السردي كونه تعبير عما يعتمل في أعماق النفس البشرية من أحاسيس مضطربة ومشاعر متلاطمة، وكونه تقنية لإبراز المناخ الذي تجري فيه الأحداث بغموضه والتباساته وتوتراته. فالصور المنتزعة من عالم الطبيعة بما فيها من رياح وأمطار وجبال وظلمات وسواها ، ما هي إلا معادلات رمزية لليأس والانتظار المؤلم والوحدة والاغتراب وغيرها من العواطف التي تسيطر على الشخصيات ومحيطها. فهذه الصور ، إذا أدوات من التعبير المجازي وجزء من اللغة الاستعارية التي تتوغل بالقارئ إلى الأبعاد المظلمة في الإحساس الإنساني والأبعاد المجهولة المتحركة في ذاكرته وتأملاته ولاشعوره.

أما فيما يتعلق بالمرأة فإنها تحضر باعتبارها قضية اجتماعية في قصة (ⵜⴰⵏⴼⵓⵙⵜ ⵃⴰⴷ ⴰⵏⴳⴳⴰⵔ ⵖⴰⵔⵙ/الحكاية لم تكتمل بعد)، قضية ذات أبعاد هوياتية واجتماعية وتاريخية، تتداخل وترتبط بمعاناتها الطويلة مع الحرمان والممتلئة بالدموع والآلام. والحديث عنها يحتاج إلى مساحات أوسع من القصة أو الحكاية :

«ⵜⵅⴰⵕⵕⵙ ⴰⴷ ⵜⴰⵔⵉ ⴳⴼ ⵜⴰⵎⵖⴰⵔⵜ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⴷ ⵡⴰⵢⴷⵓⴷ ⴷ ⵜⵉⵔⵍⵍⵉ. ⵎⴰⵛⴰ, ⵜⵓⴼⴰ ⴰⴷ ⵜⴼⴼⵖ ⵜⵏⴼⵓⵙⵜ ⴰ ⴷ ⵓⵏⴳⴰⵍ ⴷ ⴰⵣⵉⵣⵔ, ⵎⴰⵖⴰⵔ ⵀⴰ ⴰⵎⵣⵔⵓⵢ, ⵀⴰ ⴰⵊⵡⵡⴰⵙ, ⵀⴰ ⵉⵣⵔⴰⵏ, ⵀⴰ ⵉⵎⵄⴹⴰⵡⵍ...»[178]

وتستحضر المبدعة، في هذا المجال، أشد صنوف القهر والتعسف التي تتعرض لها الفتاة الأمازيغية حين يحولها الرجل، الأب أو الأخ أو الزوج، إلى كائن قاصر لا قرار له ولا سلطة، ويجردها من حقها في اختيار مستقبلها، ويعتبرها عبءا يجب التخلص منه بتزويجها لأول طارق. ويكفي دليلا على ذلك مشهد الأب الذي يقسم أنه سيطلق الأم/ زوجته إن تخطت ابنتها/ ابنته عتبة الباب خارجة، وإن تخطت إحدى معارفها عتبة الباب داخلة، واقسم انه سينهي هذا الأمر كله بتزويج البنت بابن عمها خلال أسبوع:

«...ⵢⴰⵔⵏⵉ ⵢⵇⵇⴰⵔ :

-ⵜⴷⵊⴷ ⵎⴰⵔⴰ ⵉⴷⵊⵉⵎ ⴼⴼⴼⵖ ⵜⴰⵏⴱⴹⴰⵜ ⵏ ⵜⵡⵡⴰⵔⵜ, ⵜⴷⵊⴼⴷ ⵎⴰⵔⴰ ⵜⵓⴷⴼ ⴷ ⵖⴰⵔⵎ ⵢⵉⵎⵎⴰⵙ ⵏ ⵓⵎⵛⵓⵎ ⵍⵉ ⵓⴼⵉⵏⵢⴰⵍ. ⵣⵃⵎⴰ, ⵢⴰⵍⵎⴰ ⵍⵎ ⵜⵓⴱⵓⴹ, ⵎⵉⵏⵣⵉ ⵜⴳⴳ ⵎⵖⴰⵔ ⵎⵉⵏ ⴷⴰⵙ ⵉⵇⵇⴰⵔ ⵢⵉⵖⴼ ⵍⵉ ⵏ ⵔⵎⵓⴷ ⵏ ⵓⵣⴷⵊⵉⴼ ⵍⵙ. ⵙⵙⵓⵇ ⵉ ⴷ ⵉⵜⴰⵙⵏ ⴰⴷ ⵜⵜ ⵡⵛⵖ ⵉ ⵎⵎⵉⵙ ⵏ ⵃⵣⵉⵣⵙ, ⵓⵛⴰ ⴼⵔⵉⵖ ⵜⵜ»[178]

وتفضل المبدعة أن تظهر معاناة المرأة الريفية وهي في موضعها التقليدي: البيت بالبادية، إذ يساعدها ذلك على ان ترتد إلى أعماقها وأن تتحاور مع ذاتها، خاصة أنها غالبا ما تكون مفردة ووحيدة بعد أن هجرها الزوج والأبناء إلى المدينة أو إلى بلدان الغرب، كما في قصة (ⵎⵎⵉ ⴷⵡⵔ ⴷ ⴰ/عد يا بني) التي تصف شعور أمراة عجوز تتألم بمرارة من بقائها وحيدة ببيتها بعد أن هاجر كل أفراد أسرتها ونال منها الوهن كل طرف. وكما في قصة (ⴰⵏⴹⵔ ⵏ ⵢⵉⵎⴰⵏ/قبر الروح) التي تنتهي بمنجاة شجية ومؤثرة لامرأة تدفن نفسها بنفسها بعد رحلة أليمة في حياة الاغتراب والوحدة :

«ⵙⵙⴰⵔⵙ ⵙⵙⴷⵊⴰⵊ ⴰⵎⴳⴳⴰⵔⵓ, ⵜⴷⵔⴰ ⵜⴰⵏⴷⵔⵜⵛ ⵍⵉ ⵇⴰⵃ ⵙ ⵙⵙⴷⵊⴰⵃ ⵜⴱⵇⴷⵉ ⵜⵜ ⵙ ⵜⵛⵓⵔⵜ. ⵜⴰⵔⵣⵣⵓ ⴳⴼ ⵜⵉⵣⵣⴰⵢ, ⴷⴰⵢⵙ ⵜⵊⵍⴰⵛ ⵉⵜⵏⵜ ⵜⴷⵇⵇⴰⵙ ⴰⵎⵏ ⵜⵇⵇⴰⵔ :

-ⵎⴽⵓⵔ ⴰⵎⵙⴰⴳⴰⵔ ⵉⴹⴼⴰⵕ ⵉⵜ ⵓⵎⵟⴱⴹⵉ, ⵎⴽⵓⵔ ⴰⵙⵏⵜⵉ ⵉⴹⴼⴰⵕ ⵉⵜ ⵓⵏⴳⴳⴰⵔⵓ, ⵎⴽⵓⵔ ⵜⵎⵥⵉ ⵜⵎⵇⵇⴰⵔ ⵉ ⵜⵡⵙⴰⵔ. ⵔⵓⴳⴰ, ⵏⵛⵛ ⴷ ⵛⵎ ⵏⵜⵎⵙⴰⴼⴰⴹ . ⵎⴰⵊⵏⴷ ⵏⵛⵛ ⴰⴷ ⴹⴼⴰⵕⵖ ⴰⵏⴳⴳⴰⵔ, ⴰⴷ ⴰⵙ ⵎⵖⴰⵔⵖ ⵉ ⵜⵡⵙⴰⵔ, ⵛⵎⵎ ⴷⴰⵔⵔⵃ ⵉ ⵓⵛⴰⵔ ⴰⴷ ⵛⵎⵎ ⵉⵙⵙⵖⵔⵉ ⵓⴹⴰⴹ..»[180]

وفي هذا المشهد تفكر المرأة في يأسها بالرمز، وبطريقة بعيدة عن التفكير المنطقي الخادع الذي ينبني على الحواس، فتقدم المعنى في نسق رمزي، بحيث تصبح الرغبة في الاستمرار في الحياة عذابا وشقاء، والموت انبعاثا جديدا للحياة وشفاء من علاتها.

واستعرضت قصة (ⵜⴰⵢⵎⵎⵓⵃⵜ ⴷ ⵔⴼⵇⵉ/تايموحت والفقيه) مجموعة من المشاكل التي تعاني منها المرأة ببادية الريف داخل بيتها والتي لا تحكيها أبدا إلا لامرأة مثلها، كالعنوسة والعقم وإنجاب البنات. هذه المشاكل التي تكون سببا في تعرضها للظلم من قبل الرجل والمجتمع معا، وبالتالي دافعا لها نحو اللجوء إلى المشعوذين والدجالين. فمن خلال رحلة البائعة المتجولة التي تلج كل الدور، يتنقل القارئ من بيت إلى بيت، ومن خلال شكاوي ربات البيت أو نسائها للبائعة يتعرف على ما تقاسي كل واحدة. ومن ثمة يتعاطف معهن ويتسامح معهن في بحثهن عن الحلول في الشعوذة والدجل.

لكن السارد أو الساردة تنتقد هذا السلوك المتخلف الذي تدفع إليه المرأة الريفية دفعا، لما تنزل عقوبة قاسية (الرجم بالجحارة) بالفقيه المشعوذ والوسيطة التي هي البائعة المتجولة. وتصر على موقفها هذا لما جعلته مشهدا عنيفا تفتح به أحداث القصة، حيث ـ مع الصباح الباكر ـ زحف شيوخ القبيلة وفقيه المسجد مع طلبته وكل السكان نحو بيت الفقيه ألمشعوذ، فهجموا عليه وأخرجوه والبائعة مقيدين، وأوقفوهما فوق مرتفع، وبدأوا في رجمهما بالحجارة والصخور:

«ⴷⴳ ⵉⵊⵊ ⵏ ⵜⵓⴼⴼⵓⵜ ⴷ ⵜⴰⵄⵎⵎⴰⴷⵜ, ⵜⵏⵢⴰⵔⵓ ⵊⵎⴰⵀⵜ. ⴷⴰⵢⵙ ⵉⵎⵖⴰⵔⵏ ⵏ ⴷⵛⴰⵔ ⴰⴽⵉⴷⵙⵏ ⵔⴼⵇⵉ ⵏ ⵜⵎⵣⵢⴷⴰ ⵉⵄⴹⴼⴰⵕ ⵉⵎⵃⴹⴰⵕⵏ ⴰⴽ ⵉⵎⵣⴷⴰⵖ ⵏ ⴷⵛⴰⵕ. ⵎⵓⵍ ⴷ ⵉⴷⵉⵔⵏ ⵇⴰⴷⵏ ⵖⴰⵔ ⵜⴰⴷⴷⴰⵔⵜ ⵏ ⵀⵎⴰⵔⵓⵛ...

ⵎⵓⵍ, ⴰⵡⴰⵔ ⴷ ⵉⵊⵊ, ⴰⴷ ⴰⵖⵏ ⵜⴰⵄⵖⴰⵕⵜ ⵉ ⵎⴰⵕⵕⴰ ⵉⵍⵉ ⵉ ⵅⴼ ⵉⵔⴰⵔ ⵜⵓⵔⴰⵔⵉⵏ ⵍⵙ. ⵔⵃⵅⵏ ⵖⴰⵔ ⵜⵡⵡⴰⵔⵜ ⵓⵛⴰ ⵙⴱⵓⵛⵛⵏ ⵉⵎⵃⴹⴰⵕⵏ ⴷ ⵉⵎⵣⴷⴰⵖ ⵏ ⴷⵛⴰⵕ. ⵛⴰⵔⴼⵏ ⵜⵏ ⴷ ⵎⴰⵕⵕⴰ:ⵙ ⵀⵎⴰⵔⵓⵛ ⵓⵎⵉ ⵇⵇⴰⵔⵚ ⵔⴼⵇⵉ, ⵙ ⵜⴰⵢⵎⵎⵓⵃⵜ ⵏ ⵃⴷⴷⵓ. ⵙⵚⴷⴷⵏ ⵜⵏ ⴷⵉ ⵜⵀⵔⵓⵔⵜ ⴰⵛⵏⴰⵡ ⵜⴰⵃⵊⵓⵔⵜ. ⴰⵔⵊⵎⵏ ⵜⵏ ⵙ ⵢⵉⵣⵕⴰ ⴷ ⵜⵄⵓⴹⴰⵕ. ⵏⵉⵜⵏⵉ, ⵜⵉⵏⵣⵉⵢⵏ ⴰⵛⵏⴰⵡ ⵉⵟⴰⵏ...» [181]

ويبدو ان هذا العقاب القاسي لا يكشف عن حقيقة اجتماعية أو دينية، بقدر ما يكشف، بخصوصيته التعبيرية، عن موقف انتقامي من كل من يستغل آلام المرأة المغلوب على أمرها ويتاجر في عذاباتها، ويجعل من ضعفها المفروض عليها وسيلة للربح والكسب.

ولم تنس الكاتبة أن تتحدث قليلا عن همومها الشخصية باعتبارها امرأة مبدعة، وأنها تبدع وهي مأخوذة بالهم الإبداعي وأسئلته المتشابكة. وذلك من خلال القاصة

التي يجافيها النوم بسبب القلق الذي يعتريها وهي تحاول أن تؤلف قصة، فتصور محنتها في العملية الإبداعية وهي تجاهد للقبض على تفاصيل موضوعها بدءا من اختيار الموضوع الموفق والقالب الأنسب وصياغة البداية وانتهاء بالنهاية التي لا تكتمل أبدا، لأن مواجع المرأة التي تتحدث عنها لا تنتهي ولواعجها تمتد إلى ما لا نهاية:

«ⵜⴱⴷⴷ ⵜⵙⵙⴷⵣⴰⵔ ⴰⵙⵏ ⵔⵅⵃⵔⵃⵜ ⴰⵎⵍⵍ ⵓⵔ ⵍⵙ ⵉⵔⵜⵜⵅ ⵉⵃⴽⵯⵉ, ⵜⵍⴰ ⴰⵙⵏ :
-ⵎⴰⵛⴰ ⵜⴰⵏⵣⵓⵙⵜ ⵇⴰⴷ ⵖⴰⵔⵙ ⴰⵏⵅⵅⴰⵔ....[182]

إن المجموعة القصصية (إزرمان ن تادجست/ ضفائر الظلام) عبارة عن قصيدة شعرية تتحدث برؤية نابعة من عمق تجربة صادقة لامرأة، تجربة نفسية وشعورية ووجودية تتحرك وتتفجر في الوصف والاحتجاج عبر لغة رمزية مثقلة بالهواجس والحدس، زاخرة بالمعاني التي تفصح عن أبعاد وعلاقات إنسانية تعلو عن الإدراك المنطقي والطبيعي البسيطين.

فالتجربة الإنسانية، في هذه المجموعة القصصية، تعبر عن نفسها من خلال لغة حيوية تقدم الوقائع والأحاسيس في دلالات تنشأ داخل الكيان، وتتشكل داخل التأمل أوالتفكير الجواني، ثم تخرج في شكل صور ورموز وإيحاءات منفتحة ومتحركة.

إشكالية الحرف وأخيرا التفيناغ

لأن هذا الأدب الجديد (أدب كتابي) في أساسه، ولأنه لم تكن هناك تقاليد كتابية سابقة في الثقافة الأمازيغية التقليدية، فقد عرفت مسألة الطبع أو الكتابة نوعا من الارتباك أو الاضطراب فيما يتعلق بحرف التدوين، زادته الأسباب التقنية المرتبطة بعملية النشر والطباعة تعقيدا وحدة. وانطلق هذا الاضطراب مع الإرهاصات الأولى لتدوين الأدب الأمازيغي، واستمر لحد الآن بالرغم من صدور قرار رسمي ينص على أن حرف (التفيناغ) حرف رسمي للغة الأمازيغية منذ أزيد من سبع سنوات.

في البداية، اعتمدت الأعمال الأدبية الجديدة، في الثقافة الأمازيغية بالمغرب، الحرف العربي (الآرامي) على نطاق واسع، لكن مع تباين «في بعض التفاصيل المتعلقة أساسا بطريقة كتابة بعض الأصوات والحركات كالهمزة والمد، وربط بعض المورفيمات والزوائد بالكلمات. ويرجع ذلك أساسا إلى غياب نمط قار متفق عليه مسبقا من ممارسي الكتابة والتأليف بالأمازيغية»[183]. وبعد ذلك، تنوعت الاختيارات بين استخدام الخط العربي (الآرامي) أو استخدام الخط اللاتيني، أو الجمع بينهما معا[184]. ثم انضاف، في الأخير، حرف (التفيناغ) ليزيد الأمر تعقيدا وإشكالا. وفي كل الحالات لم يكن هناك اتفاق أو إجماع على (إملائية) موحدة القواعد والضوابط لأي خط من هذه الخطوط جميعا. وإنما كان الهاجس الأساس لدى العديد من الأدباء الشباب ـ رغم وعيهم بأهمية الكتابة في تطوير الإبداع ـ هو التأكيد على إمكانية كتابة الأمازيغية[185] والبرهنة على ذلك، ولو بمجهودات فردية في المبادرة إلى اختيار الحرف وشكل التدوين به، أو باستئناس ببعض المقترحات الصادرة عن هذه الجهة أو تلك.

واعتمد بعض المبدعين، لأجل تسهيل قراءة إبداعهم، بإرفاق النصوص المنشورة بترجمة إلى العربية أو الفرنسية، وأحيانا إلى لغات أخرى كالإسبانية والهولندية، لكن ذلك لم يقترح حلا حاسما لإشكالية الحرف في الكتابة والتدوين، ولم يعالج نواقصها أو يسد ثغراتها.

وفي السنوات الأخيرة درج بعض الكتاب والمبدعين على استعمال طريقة موحدة في طبع أعمالهم ونشرها، إذ يعمدون إلى تدوين إبداعاتهم بحرف (التفيناغ) باعتباره مكونا رئيسا من هوية الأدب الأمازيغي، ويلتزمون في ذلك بالقواعد الإملائية كما سطرت من لدن مؤسسة المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، ثم يعيدون تدوين الإبداعات نفسها في الإصدار نفسه بأحد الحرفين اللاتيني أو العربي (الآرامي) بحسب اختيار المبدع وقناعته. إلا أنه في حالة الحرف اللاتيني يتم إتباع قواعد ثابتة وقارة متفق عليها، بينما في حالة الحرف العربي لا تزال أساليب التدوين متباينة في بعض التفاصيل الصغيرة من مبدع لآخر، ومن عمل لآخر.

ولهذه المسألة المرتبطة بحرف الكتابة في الثقافة الأمازيغية خلفيات وجذور ملتبسة ومتداخلة، أعلنت عن نفسها بوضوح في المرحلة الحرجة التي وصلت إليها أثناء تطورها والتي أطلق عليها اسم (معركة الحرف). فإذا كان المبدعون قد كتبوا إبداعاتهم في البدايات، إبان سنوات السبعينيات والثمانينيات الماضيتين، بالحرف العربي (الآرامي) دون قلق أيديولوجي أوهوياتي أو علمي انسجاما مع تكوينهم الثقافي والعلمي الذي تلقوه بالمؤسسات التعليمية بالبلد ومع الإرث المكتوب بالحرف العربي بمنطقة سوس، فإنه مع بداية التسعينيات، وعلى إثر بزوغ أولى تباشير الاعتراف الرسمي باللغة والثقافة الأمازيغيتين بالمغرب، دخل المبدعون، إسوة بكل المناضلين والمثقفين الأمازيغين مرحلة من الذهول ـ حسب تعبير الأستاذ محمد المدلاوي ـ اتسمت بالتردد في الاختيارات وأفرزت نقاشا ساخنا في القضية.

وإذا كان هذا النقاش قد بدأ في إطار معركة الحرف «أول ما أعلن عن قيامها، كمعركة داخلية بين بعض نشطاء الحركة الأمازيغية أنفسهم، فإن جذوتها ما لبثت أن اجتذبت إليها أطرافا أخرى»[186]، أطرافا ذات مرجعيات أيديولوجية وسياسية وعقدية متباينة، وكثيرا ما تفتقر إلى أدنى معرفة أو اطلاع، لا على اللغة والثقافة الأمازيغيتن فقط، بل حتى على حركيتهما ومسارهما عبر التاريخ الحديث، فجنحت بسرعة نحو«الاتهامات ومحاكمات النيات انطلاقا من عقلية المؤامرة»[187]، ونحو التهديد باستعمال أنواع مختلفة من العنف الرمزي.

واستمر هذا الصراع قائما حتى بعد أن تم الإقرار رسميا بأن حرف التيفيناغ هو الحرف الرسمي للأمازيغية. إذ قوبل هذا الإقرار بردود أفعال متباينة في أوساط

الفاعلين السياسيين والنخبة المثقفة، كما يقول الباحث أحمد بوكوس، فالمحافظون رأوا في ذلك مساسا بالحرف العربي (الآرامي) ومحاولة في الابتعاد أو (أخذ المسافة) عن الثقافة العربية الإسلامية، والحداثيون فضلوا الحرف اللاتيني لأنهم اعتبروا اختيار حرف التيفيناغ نوعا من الرجوع إلى الوراء الذي يمكن أن يضعف الأمازيغية، أما المنحازون إلى حرف التيفيناغ فاستندوا إلى المشروعية التاريخية لهذا الحرف[188].

وبعد ترسيم حرف التيفيناغ، ورغم ردود الأفعال المتباينة إزاء ذلك، انتقل النقاش لدى النخبة الامازيغية من (معركة الحرف) إلى (معركة التيفيناغ) التي تمثلت في الرهان حول «جعل الحرف الأمازيغي جاهزا ومهيأ وسهل الاستعمال»[189]. وبذلك فإن بعض الأسئلة الأولية التي كان يطرحها استعمال الحرف الأمازيغي هي كالتالي: «ـ السهولة ـ البساطة ـ التمايز: تمايز العلامات الخطية عن مثيلاتها المستعملة في مجالات أخرى ـ الاقتصاد في جهد ووقت الكتابة»[190]. وقد تمت الإجابة على هذه الأسئلة من طرف مؤسسة المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية في ظرف وجيز بفضل اتخاذها لعدة خطوات علمية وعملية، ابتدأت من إنشاء قاعدة بيانات ومعطيات موسعة شاملة لكل التنويعات الحرفية للتيفيناغ، مرورا بعمليات متعددة أهمها تقييم الاستنتاجات للنسق الصوتي العام للأمازيغية واقتراح نسق كتابي موحد، انتهاء بترسيخ هذا الحرف وتأصيله في المؤسسات التعليمية ومختلف المجالات والميادين الثقافية والأدبية[191]. وأفضت هذه الخطوات المنهجية والعلمية إلى إحراز حرف التيفيناغ على اعتراف عالمي من لدن منظمة (إيزو) الدولية سنة 2005 [192].

وهذا المسار المتعرج المليء بالمطبات والعراقيل الذي اتخذته الكتابة الأمازيغية في اختيار الحرف، كان له من الآثار المباشرة ما انعكس سلبا عن الإبداع الأمازيغي الحديث خلال أكثر من عقدين، إن على مستوى الإنتاج والنشر وإن على مستوى الانتشار والاستهلاك، كما أظهرناه سابقا. إلا أن انتهاءه إلى الاتفاق على حرف التيفيناغ، جعل المبدعين ينتظمون في استخدام هذا الحرف اقتناعا بكون أبجديته تمتاز عن غيرها بأنها «الوحيدة التي تتمتع بصفة الأصالة، لأنها إنتاج محلي ولم يأت من الشرق ولا من الغرب»[193]، ولأنها الأبجدية التي تستطيع تمثيل جميع الخصائص الصوتية للنطق الأمازيغي، لاسيما خاصيتي التشفيه والتفخيم، ولأنها أبجدية الكتابة المستقبلية للأمازيغية بعد إقرارها في التعليم، رغم أنهم (أي المبدعين) لا زالوا يحتالون

بمضاعفة أعمالهم كتابيا عبر استخدام حرف آخر أو الترجمة من أجل القارئ الحالي، ورغم وجود بعض الفروق الطفيفة جدا في قواعد الكتابة بالتيفيناغ بين بعض الجهات.

وبذلك شكلت الكتابة بحرف التيفيناغ أحد المظاهر الهامة في الأدب الأمازيغي الجديد، عند الشعراء الشباب والقصاصين والروائيين والمسرحيين، وأصبحت أبجدية (التفيناغ) الوسيلة المفضلة في الانتقال من الإبداع التقليدي الشفوي إلى الإبداع الجديد المكتوب[194].

آفاق الأدب الأمازيغي الجديد

بالرغم من أن الأدب الأمازيغي الجديد حديث النشأة، لايزال في طور «التراكم»، محكوم بإكراهات سياقية تاريخية وثقافية وسياسية متعددة، فإنه استطاع أن يرسخ شرعيته الإبداعية في الأدب المغربي المعاصر، وأن يقيم حوارا نشيطا مع مختلف الأصناف الأدبية الموجودة في فضاء الثقافة الوطنية. واستطاع أيضا أن ينتج أعمالا تسير بخطوات واسعة نحو إخراجه من نطاقه الضيق وتطلقه في مسار المنافسة داخل مجال الإنتاج الزمزي.

ويرجع الفضل في تطور هذا الأدب وبروزه إلى ثلة من الأدباء الذين اشتغلوا في إطار «مشروع متكامل» يتغيا تثوير الإبداع الأدبي الأمازيغي والرقي به، وبذلوا جهودا كبيرة لأجل ذلك، مسخرين كل إمكانياتهم وقدراتهم ومعارفهم، ومستمرين في الخلق متحدين كل الحواجز المادية والمعنوية. نذكر منهم، على سبيل المثال لا الحصر: الصافي مومن علي، محمد أكناض، ومحمد بوزكو، ومحمد مستاوي، وأحمد الزياني، وعلي صدقي أزايكو، ومحمد شاشا، والختير أبوالقاسم (أفولاي)، ولحبيب فؤاد، وسعيد بلغربي، وعائشة بوسنينة، وعمر الطاوس، وعبدالله صبري، وكريم كنوف، ومايسة رشيدة المراقي، الحسين أجكون[195]...

ويضم هذا الأدب بعضا من الإبداعات الشعرية والسردية والمسرحية التي تعد بتأسيس أدب عصري له هويته الخاصة وملامحه المائزة، وتجعل منه عنصرا فعالا في الأدب والثقافة الوطنيين، وعاملا هاما في إطهار القيمة المضافة المفترضة للثقافة الأمازيغية، لاسيما إذا اهتم بها النقاد والدارسون، واشتغلوا عليها بتحليل قيمها الفنية والفكرية وعلاقاته الظاهرة والمضمرة مع محيطها وماضيها، وألقوا أضواء جديدة عليها بمساءلة ينابيعها التخيلية والثقافية، واستكشفوا طرائق تشكيلها الفنية، ووقفوا على ما يعتمل في ثنياها من قضايا ورؤى تنصل بالمعنى[196] وبالتعبير عن كل القضايا المحلية الخاصة والعامة والمواضيع الإنسانية الشاملة.

ولا شك أن هذا الأدب سيزداد تقدما وإشعاعا إذا ما وجد بيئة تحتضنه وتسهل عليه سبل النماء وتأكيد الذات، والتي لخص الباحث أحمد عصيد مقوماتها فيما يلي:

- إنشاء منبر للنقد الأدبي بالأمازيغية في شكل دورية، يكون هدفها تأطير جيل جديد من النقاد، وتشجيع وتطوير الكتابة النقدية باللغة الأمازيغية، والاهتمام بالتيارات الفنية والاتجاهات والمدارس ورصدها والتعريف بها.
- تنظيم حلقات وجلسات التفكير وتبادل الرأي والتقييم للأعمال الأدبية الصادرة، وتشجيع لقاءات القراءة والتوقيع للعمال الجديدة سواء في القاعات العمومية أو في شكل «المقهى الأدبي»، أو لقاءات داخلية ومحدودة للمختصين والمبدعين كالثالون الأدبي.

دعم الإبداع الأدبي في الأجناس النثريةباللغة الأمازيغية، عبر التوجيه والتشجيع للمواهب الشابة، وذلك لما لهذه الأجناس من دور كبير في تطوير اللغة والنقد والتحفيز على المواكبة النقدية.

- تشجيع التنظيمات المهتمة بالكتابة والحاضنة للكتاب بالأمازيغي، مثل رابطة «تيرا» ⵜⵉⵔⵔⴰ بأكادير، وذلك لما تسمح به من عقد لقاءات بين الكتاب الشباب وتأطيرهم وخلق الحوار الأدبي في ما بينهم لتطوير تجاربهم وتوضيح الرؤى الإبداعية المختلفة التي تتفاعل في الساحة الأدبية الأمازيغية.

(.....)

- العمل على إيجاد برنامج تلفزيوني يعنى بالكتاب الإبداعي الأمازيغي، وبعرض الآراء النقدية حول ما يكتب وينشر»[197]

الهوامش والمراجع

الهوامش

مدخل عام

1- الحسين، وعزي، **نشأة الحركة الثقافية الأمازيغية بالمغرب، سيرورة تحول الوعي بالهوية الأمازيغية من الوعي التقليدي إلى الوعي المعاصر**، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2000، ص 113.

2- نفسه، ص 114 و115.

يمكن الرجوع فيما يتعلق بأهداف الجمعيتين (الانطلاقة الثقافية) بالناضور و(الجامعة الصيفية) بأكادير إلى ما ورد في الأوراق التعريفية والأرضيات الثقافية التي أصدرت من لدن الجمعيتين.

3 - أصدر محمد مستاوي ديوانه الأول «ئسكراف» سنة 1976، والثاني «تاضصا د ئمطاون» سنة 1979، والثالث «أسايس» سنة 1988، واستمر ينشر الدواوين لحد الآن. وأصدر أيضا مختارات من الأمثال الأمازيغية «نان ويلي زرنين» سنة 1980، وسلسلة من المختارات من الأمثال والحكم والحكايات الأمازيغية تحت اسم «تيفاوين» في السنوات 1985 و1986 و1989 و1990 و1991، ومختارات من شعر الرايس الحاج بلعيد سنة 1996 وشعر الحاج محمد الدمسيري سنة 1999...

4 - الحسين، المجاهد، «الأدب الأمازيغي بالمغرب»، كتاب: تاسكلا تمازيغيت، مدخل إلى الأدب الأمازيغي، أعمال الملتقى الأول للأدب الأمازيغي بالدار البيضاء- 17 و18 ماي 1991، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1993، ص 16.

5 - عبد الله، شريق، «الشعر الأمازيغي في الريف بين الشفاهية و الكتابة»، مجلة آفاق، المغرب، عدد 72، نوفمبر 2006، ص 96.

6 - يمكن، في هذا الصدد، مراجعة المؤلفات التي أصدرتها هاتان الجمعيتان فيما يتعلق بأشغال التظاهرات الثقافية التي نظمتها، وخاصة الكتابان: **(تاسكلا تمازيغيت، مدخل للأدب الأمازيغي)**، و**(الثقافة الشعبية، الوحدة في التنوع)**.

7- محمد، مستاوي، «الهجرة والاغتراب في الشعر الأمازيغي الحديث»، مجلة آفاق، المغرب، عدد 72، نوفمبر 2006، ص 70.

8 - والترج. أونج، **الشفاهية والكتابة**، ترجمة د. حسن البنا عزالدين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 182، فبراير 1994 ، ص 65.

9 - عبد الله، شريق، **إشكاليات وتجليات ثقافية في الريف**، (كتاب مشترك)، مطبعة إمبريال، سلا، 1994، الطبعة 1، ص 159 و161.

10- محمد، أوسوس، «بعض الملامح العامة للتجربة الشعرية الشبابية الأمازيغية الحديثة بسوس»، مجلة أسيناك، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، المغرب، عدد 4-5، 2010، ص42.

11- بلقاسم، الجطاري وعبد الرزاق، العمري، **الأدب الأمازيغي بالريف، من الشفاهية إلى الكتابة ومأزق الترجمة**، مطبعة الشرق، وجدة، الطبعة الأولى، 2008، ص 60.

12- جميل، حمداوي، **الريف بين العدوان والتهميش والبحث عن الذات**، سلسلة شروق، عدد 2، يونيو 2009، مطبعة طوب بريس، الرباط، ص 77.

يقول د جميل حمداوي بهذا الصدد (أي نشر المجموعتين الشعرتين): «لكن تدوين الشعر الأمازيغي بالريف لم يفعل إلا في أواخر السبعينيات من القرن العشرين مع ظهور جمعية الانطلاقة الثقافية التي نظمت المهرجان الأول للشعر الأمازيغي في الناظور في 6 ماي 1979م، فقامت الجمعية بجمع النصوص الشعرية التي شارك بها مجموعة من الشعراء الريفيين كأحمد القادري، ومحمد أخرباش، وفاظما الورياشي، ومحمادي بوسحاح، ومحمد حبشاوي، ومحمد امطالسي، وأحمد بنجيلالي، ومرزوق الورياشي، ضمن مطبوع مرقون على الستانسيل.

ومن المعلوم أن جمعية الانطلاقة الثقافية بالناظور لم تنشر مجموعة شعرية واحدة. بل نشرت مجموعتين سنتي 1978 و1979».

ويقول الأستاذ إبراهيم أخياط بصدد النشر بالستاتسيل أيضا: «وفعلا أصدرنا العدد الأول من هذه الدورية (يقصد دورية أراتن)، رغم كل الصعوبات مع بداية 1974، حيث كنا نلتجئ إلى بعض التجار الصغار الذين ارتبطنا بهم منذ تأسيس الجمعية ويضعون تقتهم في عملها، فكانوا يمدوننا بـ 20 درهم أو 30 درهم لنتمكن من إصار الدورية، كنا نحصل على آلة السحب من صديقنا حسن أوشاكور صاحب وراقة (سكار) ونشتري أوراق ستانسيل وتقوم بعملية الطبع الأخت أدراز عائشة من عئلتي، حيتث كانت تتطوع للقيام بالغمل وهي موظفة بوزارة البريد ويتم السحب ببيتي......»

إبراهيم، أخياط، **النهضة الأمازيغية، كما عشت ميلادها وتطورها**، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة الأولى، 2012، ص 53.

13- جميل، حمداوي، مرجع سابق، ص 75.

14- مارمول، كربخال، **إفريقيا**، الجزء الأول، ترجمة محمد حجي ومحمد زنيبر وأحمد التوفيق وأحمد بنجلون، منشورات الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرباط، 1984. ص 117.

15- نفسه، ص 117.

16- الحسن، بن محمد الوزان الفاسي، **وصف إفريقيا**، الجزء الأول، ترجمة محمد حجي ومحمد الأخضر، منشورات الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة 2، 1983، ص 69 و70.

17- حنداين، محمد، »مدخل لكتابة تاريخ الأدب الأمازيغي (بالمغرب)»، كتاب: **تاسكلا تمازيغيت، مدخل للأدب الأمازيغي**، مرجع سابق، ص 48.

18 - نفسه، ص 48.

19- محمد، أقضاض، «الأدب الأمازيغي بين الشفاهي والمكتوب»، كتاب:

La littérature amazighe, Oralité et Ecriture, Spécificités et Perspectives, actes du colloque international, Rabat 23, 24 et 25 octobre 2003, Publication Institut Royale de la Culture Amazighe, Imprimerie El Maarif Al Jadida, Rabat, 2005. p 48

20 - Harry, Stoomer, «Les trésors littéraires du Sud marocain **», La littérature amazighe,Oralité et Ecriture, Spécificités et Perspectives**, actes du colloque international, Rabat 23, 24 et 25 octobre 2003, Publication Institut Royale de la Culture Amazighe, Imprimerie El Maarif Al Jadida , Rabat , 2005 , p 89.

21- idem, p 90 – 91.

الفصل الأول: الأدب الأمازيغي الجديد، نشأته وفنونه

22 - Daniela, Merolla, **De l art de la narration on tamazight (Berbére), 200 ans d'études, état des lieux et persctives,** Publication de Centre de Reccherche Berbére-Inalco, M.S- 21- ussan amaziv, Edition PEETERS, Paris, 2006, P 147.

23 - Mohand ,Akli Salhi" ,La nouvelle littérature Kabyle et ses rapports a l oralite traditionnelle", **La littérature amazighe, Oralité et Ecriture, Spécificités et Perspectives**, P 106- 107.

24 - Ibid, P 105.

25- محمد، أقضاض، «السرد الأمازيغي المكتوب، إرغامات البداية»، مجلة آفاق، المغرب، عدد 72، نوفمبر 2006، ص 99.

26- نفسه، ص 99.

27- محمد، أوسوس، «بعض الملامح العامة للتجربة الشعرية الشبابية الأمازيغية الحديثة بسوس»، مرجع سابق، ص41.

28 - اليماني، قسوح، **توظيف التراث الشعبي في الأدب المغربي المكتوب بأمازيغية الريف**، مطبعة مطابع تلإنوار المغاربية، وجدة، الطبعة 1، 2009، ص52 و53.

بواعث النشأة وظروفها

29- عبدالله، شريق، «الشعر الأمازيغي في الريف بين الشفاهية والكتابة»، مرجع سابق، ص 96.

30- مسعود، بوحسين، «المسرح الأمازيغي وسؤال الهوية، من مكتسبات التأسيس إلى أفق الفاعلية الفنية»، كتاب **المسرح الأمازيغي، في الجذور والممارسة**، أشغال اليوم الدراسي حول المسرح الأمازيغي – 16 أبريل 2008، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2011، الطبعة الأولى، ص 12.

31- الحسين، وعزي، مرجع سابق، ص 114.

32- بلقاسم، الجطاري وعبد الرزاق، العمري، مرجع سابق، ص 76.

33 - Daniela, Merolla, **De l'art de la narration on tamazight (Berbére), 200 ans d'études, état des lieux et persctives**, P 151.

34-بلقاسم، الجطاري زالعمري، عبد الرزاق، مرجع سابق، ص 96.

35-أحمد، المنادي، «معالم نقدية في مسار تلقي الإبداع الأمازيغي وقراءته»، مجلة أسيناك، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، المغرب، عدد 4-5، 2010، ص19

36- يقول اليماني قسوح: «يشمل الأدب الأمازيغي في مفهومه الواسع محيطا لغويا وثقافيا، يثمثل في الفضاءات التي تتداول فيها اللغة الأمازيغية الناقلة لمختلف أجناسه، أي بلدان المغرب الكبير، وجنوب النيجر، ومالي وبوركينا فاصو، وجنوب مصر (سيوا)، وجزر الكناري. وذلك بمقاييس متفاوتة من رقعة إلى أخرى. علما أن أهم مواطن انتعاشه وحيويته راهنا هي بلدا المغرب والجزائر».

انظر كتابه، **توظيف التراث الشعبي في الأدب المغربي المكتوب بأمازيغية الريف**، مرجع سابق، ص43.

37- يتفق الجميع على أن جل الدراسات النقدية التي تناولت الأدب الأمازيغي الجديد تبقى جزئية وقليلة بالمقارنة مع تم إنتاجه وإبداعه، ويؤكدون على ضرورة الاهتمام بهذا الجانب وتنويعه من أجل خدمة هذا الأدب ودعمه في مساره التحديثي.

38 - أحمد، المنادي، مرجع سابق، ص 19.

39- للإطلاع أكثر على مسار تدريس الأمازيغية بالمغرب وواقعه يمكن الرجوع إلى:

- مجلة «اسيناك»، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، عدد 2، سنة 2009، التي ضمت ملفا خاصا حول «تدريس الأمازيغية: المسار والواقع والآفاق».
- أحمد بوكوس، «الأمازيغية والمنظومة التربوية»، مجلة نوافذ، المغرب، عدد17-18، غشت 2002، ص 67.

الإبداع الشعري، ملامح التجديد ومظاهره

40 – جميل، حمداوي، مرجع سابق، 77.

41 – الحسين، المجاهد، مرجع سابق، ص 16.

42 – الحسين، سكنفل، «الرؤية المأساوية وأثرها في بناء الأسلوب الشعري للقصيدة الأمازيغية الحديثة بسوس»، كتاب، **تاسكلا تمازيغيت، مدخل للأدب الأمازيغي**، مرجع سابق، ص 99.

43 – محمد، مستاوي، مرجع سابق، ص 75.

44 – جميل، حمداوي، مرجع سابق، ص 77.

45 – كتاب: **الثقافة الشعبية، الوحدة في التنوع**، أعمال الدورة الأولى - من 18 إلى 31 غشت 1980، جمعية الجامعة الصيفية بأكادير، مطبعة فضالة، المحمدية، ص 275-314.

46 – الحسين، وعزي، مرجع سابق، ص 126.

47 – نفسه، ص 126.

48 – عبد، الله شريق، **إشكالات وتجليات ثقافية في الريف**، مرجع سابق، ص 97.

49 – بلقاسم، الجطاري وعبد الرزاق العمري، مرجع سابق، ص 80.

50 – الحسين المجاهد، مرجع سابق، ص 17.

51 – نفسه، ص 17و 18.

52 – فؤاد، أزروال، «الصورة والرمز في الشعر الأمازيغي المكتوب»، مجلة آفاق، المغرب، عدد 72، نوفمبر 2006، ص

53 – عبد، الله شريق، **إشكاليات وتجليات ثقافية في الريف**، مرجع سابق، ص 161.

54 – فؤاد، ازروال، «الصورة والرمز في الشعر الأمازيغي المكتوب»، مرجع سابق، ص 67.

ديوان (TINU)، بلاغة المعنى والفضاء

55 - Mohamed, Ouagrar Ahlafi, **TINU** , Imprimerie Sous Impression, Agadir.

ويضم هذا الديوان الذي أثبت الشاعر على غلافه نعت Amarg (أمارك) قصيدتين طويلتين نسبيا فقط، : TINU وWAZ، وتقديما للكاتب حسن وهبي باللغة الفرنسية.

وقد استعنت بالطالبة خديجة كينون، التي تنحدر من جنوب المغرب، من أجل التأكد من معاني ودلالات الكلمات والتعابيربهذا الديوان. ولها جزيل الشكر على تعاونها ومساعدتها.

56 – عزالدين الخراط، «السيرة الشعرية للأنثى الأمازيغية:قراءة نقدية في ديوان «تينو» للشاعرالمغربي محمد واكرار، (منشورة بجريدة العلم)، عن الموقع الإلكتروني:
www.tirrawal.canalblog.com. 6 نوفمبر 2013

57 - Mohamed, Ouagrar Ahlafi, TINU, P 54-55

58 – عزالدين، الخراط، مرجع سابق..

59 - Mohamed, Ouagrar Ahlafi, TINU, P 21.

60 - Mohamed, Ouagrar Ahlafi, «TINU », P 53, 54, 55.

ديوان ⵣⵉⵜⵓ، آلام التيه والحيرة

61 - ⵃⵓⵙⴷⵓⵍⵍⴰⵎⵉⴷ, ⵍⵖⴰⵍⴷⵓⵅⵉ, ⵣⵉⵜⵓ, Imprimerie Al Anwar Al Magharibia, Oujda, 2011, P 107.

62- Ibid, P 103.

63- Ibid, P 93.

64- Ibid, P 158.

65- Ibid, P 153.

الأجناس السردية، القصة القصيرة والرواية

66 – فؤادأزروال، «السرد في الأدب الأمازيغي الجديد»، مجلة أسيناك، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، المغرب، عدد 4-5، 2010، ص 27 و28.

67 – محمد، بوزكو، (حوار)، الموقع الإلكتروني: www.nashess.com. 10 يناير2013

68 – مصطفى، ملو، (حوار)، جريدة العلم، عن الموقع الإلكتروني: www.alalam.ma، الخميس، 10 يناير 2013.

69 – في مسألة تطور تعليم الأمازيغية بالمدرسة المغربية وأثره على الأدب الأمازيغي الجديد، راجع في الفصل الأول: «بواعث النشأة وظروفها».

70– انظرفي الفصل الثاني: «إشكالية الحرف».

71 – فؤاد، ازروال، «السرد في الأدب الأمازيغي الجديد»، مرجع سابق، ص 26.

72 – نفسه، ص 27.

73 – الحسين وعزي، مرجع سابق، ص 126.

74 – فؤاد، أزوزال، «السرد في الأدب الأمازيغي الجديد»، مرجع سابق، ص 27.

75 – محمد أقضاض، **شعرية السرد الأمازيغي**، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة ألأولى، 2007، ص 141.

76 – نفسه، ص 183.

77 – فؤاد، ازروال، «السرد في الأدب الأمازيغي الجديد»، مرجع سابق، ص 28.

ويتضمن هذا المقطع بعض الاستشهادات والإحالات التي يمكن مراجعة أصولها في المقال الأصلي.

78 – نفسه، ص 29.

79 – نفسه، ص 29.

80 – محمد، أقضاض، **شعرية السرد الأمازيغي**، مرجع سابق، ص 145 و146.

81 - Abdallah, El Mountassir, «La littérature écrite et la question de l’aménagement linguistique de l amazigh », **La littérature amazighe, Oralité et Ecriture, Spécificités et Perspectives**, P 143.

يمكن الرجوع إلى هذه الدراسة من أجل التعرف أكثر على الخصائص اللغوية المختلفة التي تميز بهذا الأدب الأمازيغي الجديد على جميع المستويات.

المجموعة القصصية، tullisin i tifu البادية وأهلها

82 - Abdllah، Sabri، **Tullisin i Tifa**، Publication «Atelier Agadir»، Imprimerie Sous Impression، Agadir، P 48.

83 – Ibid، 42.

84 – Ibid ، 50.

85 – Ibid ، 46.

86 –. Ibid ،62.

87 – Ibid ، 69.

88 – Ibid ،.68

قصة ⵜⴰⵎⵙⵙⵓⵎⴰⵏⵜ، الحكاية والحكمة

89 – ⵍⴰⵃⴱⵉⴱ, ⴼⵓⴰⴷ, **ⵜⴰⵎⵙⵙⵓⵎⴰⵏⵜ,** Publication Institut Royale de la Culture Amazighe, Imprimerie El Maarif Al Jadida , Rabat , 2008, p 10.

90- Ibid, 56.

91- Ibid, 37.

92- أكد لي المبدع لحبيب فؤاد أنه لم يسبق له أن اطلع على حكاية البغلة المشتكية في (رسالة الصاهل والشاحج) للمعري، ولا عن أي حكاية من حكايات إيسوب اليوناني، أو حكاية تتحدث عن مثل موضوعه في أي أدب من الآداب الإنسانية، وإنما استوحى موضوع قصته مما شاهده في حياة باديته، فعبر عنه بهذه الطريقة الرمزية.

93– ⵍⴰⵃⴱⵉⴱ, ⴼⵓⴰⴷ, **ⵜⴰⵎⵙⵙⵓⵎⴰⵏⵜ**, P 39.

التأليف المسرحي، البدايات المترددة

94- في مرحلة السبعينات من القرن العشرين، قدم العديد من الشباب بالشمال والجنوب عروضا فرجوية كانت عبارة عن اسكتيشات أوتمثيليات في مناسبات مختلفة، اعتبرها بعض الباحثين بمثابة إرهاصات أولى للفن المسرحي الأمازيغي. ويمكن مراجعة ما كتبه كل من د. جميل حمداوي ومسعود محسن بهذا الصدد:

- جميل، حمداوي ، **المسرح الأمازيغي**، مطبعة الجسور، وجدة، الطبعة 1، 2009، ص 61 و62.
- مسعود، بوحسين ، مرجع سابق، ص 13

95- نشرت قبل هذا التاريخ (أي سنة 2008)، بعض الأعمال المسرحية على صفحات المجلات والجرائد الأمازيغية، وكانت غالبا ما تكون نصوصا قصيرة أو أجزاء غير مكتملة بسبب توقف المجلات أو الجرائد تلك عن الصدور أو عدم متابعة النشر من قبل المبدع. أنظر مثلا مسرحية «bu –yjarwan» للمبدع مصطفى بنعمرو بمجلة :

Tifawt, Maroc, Vol 2, N 8, Printemps 1996, P 34 – 35.

96- محمد، الكغاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب، من البداية إلى الثمانينات، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، الطبعة1، 1986، ص 76.

97- نفسه، ص 76.

98 – Anne, Ubersfeld, **Lire le théâtre 2, L'école du spectateur**, Edition BELIN, Paris, 1996, P 14.

99 – محمد، مستاوي، **حجو - غ - لبرلمان**، منشورات إدكل، الرباط، الطبعة 1، 2005.

100 – مصطفى، بنعمرو، «ثارجا نا تحوجا»، مجلة أمود، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، عدد 3و4، مايو 1991، ص 167 - 171.

والجدير بالذكر هنا هو أن هذا العدد عرف أيضا نشر نص مسرحي بمواصفاته وقواعده المعروفة لإبراهيم باوش تحت اسم «تامونت ن - تارناوت»، ص 47- 53.

101- ⵚⵚⴰⵃⵉ ⵎⵓⵎⵏ ⵀⴰⵍⵉ, **ⴰⵢⴰⵔⴰⵙ ⵏ ⵡⵓⵔⵢ,**

مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة 1، 2009.

وفي ورقة مستقلة مرفقة بالكتاب نقرأ:

« هو كتاب ضخم يضم 240 صفحة مكتوب بحرف تيفيناغ الرسمي، وبلغة أمازيغية أصلية وأصيلة (....)

ويمكن القول أن اللغة الأمازيغية من خلال هذا الكتاب، لأول مرة في تاريخها الطويل تفكر، وتفلسف، بل وتنتج منظومة فكرية، أو فلسفة خاصة بها، تختلف عن جميع الفلسفات المعروفة. وبذلك يصنف هذا الكتاب في خانة المؤلفات الفكرية المحضة، الذي دشنت به الأمازيغية دخولها بامتياز في عالم الفكر والفلسفة، الذي لم تطأه قدمها من قبل».

102 - انظر الورقة المستقلة المرفقة بالكتاب والمكتوبة باللغتين العربية والفرنسية.

103 - أصدر المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية هذه المسرحيات الثلاثة ضمن سلسلة «مسرح الأطفال» خلال سنتي 2007 و2008، وهي من تأليف فؤاد ازروال، ومكتوبة بحرف التيفناغ، وطبعت بدار المعارف الجديدة بالرباط.

104- أنظر كتاب: محمد، حمداوي، **ذاكرة المهرجان الربيعي لمسرح الطفل، رحلة حلم وإبداع**، منشورات حركة الطفولة الشعبية - فرع الناظور، ص 377 - 391.

105- نفسه، ص 377.

مسرحية « taslit n wẓṛu »، الشخصيات والزمن المزدوج

106 - Sa3id abarnus , **taslit n wẓṛu**, imprimerie, Al Anouar Al Magharibiya, Oujda, P 71-72.

107 - Ibid, P 109.

108 - Ibid, P 83.

109 - Ibid, P 85.

110 - Ibid, P 5-6.

أدب المهجر، آلام على الضفتين

111- محفوظ، أسمهر، و صباح، علاش، وعلي، بنطالب، «لمحة عن الهجرة لدى الأمازيغ عبر التاريخ»، كتاب **الهجرة في الثقافة الأمازيغية**، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2011 ، ص 27.

112 - انظر المقالين المنشورين في كتاب: **الهجرة في الثقافة الأمازيغية**، مرجع سابق:

- Aicha, Bouhjar, «La maison ; dernier rempart du bilinguisme migratoire », P 3- 20
- Mustapha, Asstour, «Des montagnes de l'Atlas et du Rif à Paris ; Les immigrés amazighes, Au-delà du bien et du mal », P 29- 51.

113- اليماني، قسوح، مرجع سابق، ص 150.

114- نفسه، ص 108.

تجربة مؤسسة «إزوران»، ببلاد هولنده

115- الحسين، بوظيلب، «الهجرة الدولية بالريف الشرقي وانعكاساتها»، مجلة أسيناك، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، عدد 4- 5، 2010، ص 65.

116- نفسه، ص 65.

117- محمود، بلحاج، «الهوية والديني في حياة المهاجرين المغاربة بهولنده»، الموقع الإلكتروني : www.nadorcity.com ، 24 مارس 2011.

118 - نفسه.

أحمد الزياني شاعر الهجرة المجدد

119- اليماني، قسوح، مرجع سابق، ص 150.

120 - نفسه، ص 151.

121 - فؤاد، ازروال، **قراءات في الشعر الأمازيغي المعاصر بالريف**، (كتاب مشترك مع جميل حمداوي)، دار النشر الجسور، وجدة، الطبعة 1، 1997، ص 118.

122 - أحمد، الزياني، **أذ - اريغ ذك - وزرو**، منشورات إزوران، أوتريخت، هولنده، الطبعة 1، 1993، ص 30.

123 - Ahmad, Ziani, **iymbab yarezun x wuem-nsen deg wudem n waman,** Imprimerie Tarifagraph, Berkane, 2002, P 69-70.

124 - نفسه، ص 33.

125 - حسن، بنعقية، مقدمة الديوان نفسه، ص 9 و10.

الفصل الثاني : من قضايا الأدب الأمازيغي الجديد

126- تتجلى حدة هذه الإشكالية في عجز مؤسسة رسمية بحجم المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية عن توزيع وتسويق منشوراتها وإصداراتها، بسبب نوع من التعامل التمييزي لشركات التوزيع بالبلاد.

127- أحمد، عصيد، «في الحاجة إلى النقد الأدبي الأمازيغي»، كتاب: **الإبداع الأمازيغي وإشكالية النقد**، أشغال ندوة 28 دجمبر 2009، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، دار المعارف الجديدة، ، الرباط، ص 39.

الهوية والإبداع: المنظورات والإنجاز

128- بلقاسم، الجطاري، العمري عبد الرزاق، مرجع سابق، ص 81.

129- محمد أقضاض، **سردية الشعر الأمازيغي**، مرجع سابق، ص 132.

130- نفسه، ص 124.

131- مسعود بوحسين، مرجع سابق، ص 29.

132 – بلعيد، بودريس، «الأمازيغية والمثقف المفارق»، مجلة نوافذ، ص 181.

133- نفسه، ص 173.

134 – الحسن، وعزي، «الأمازيغية والسياسة»، مجلة نوافذ، المغرب، عدد 17-18، غشت 2002، ص 125.

135 – نفسه، ص 125.

136- الحسين، وعزي، **نشأة الحركة الثقافية الأمازيغية بالمغرب**، مرجع سابق، ص 158.

137-Abdallah, El Mountassir, «La littérature écrite et la question de l'aménagement linguistique de l'amazigh», **La littérature amazighe**, **Oralité et Ecriture, Spécificités et Perspectives**, P 140.

138 - محمد، أقضاض، **شعرية السرد الأمازيغي**، مرجع سابق، 140.

139 ـ انظر الجداول التي أوردها الباحث اليماني قيسوح في الفصل الثاني من كتابه السابق.

140 - Abdallah, El Mountassir, «La littérature écrite et la question de l'aménagement linguistique de l'amazigh », *La littérature amazighe, Oralité et Ecriture, Spécificités et Perspectives,* P 143.

141 - Najat, Nerci, «De la transcription à la transtylisation d'un récit oral, Ou vers l'établissement des bases d'une écriture moderne »

مجلة أسيناك، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، المغرب، عدد 4ـ5، 2010، ص142.

في الشعر (ⴰⵎⴰⵍ, ⴰⵖⴰⵍ, ⴰⴳⵯⴰⵍ)

142ـ عثمان، بوفناس، «ءامطا ءامازيغ»، كتاب :تاسكلا تمازيغيت، مدخل إلى الأدب الأمازيغي، مرجع سابق، ص 235.

143 – ɛumar ṭaws, **iledjigen n yigenna,** Imprimerie Impérial. Rabat، P 6.

144 – Ibid, P 18.

145– Lahoucine, Ajgoun, **ⵜⵉⵣⵍⴳⵉⵏ ⵏ ⵓⵍⵉⵍⵉ**, Imprimerie Al Aqlam, Agadir, 1ère édition, 2007, P 60.

146 – Ibid, P 48.

147 – ɛumar ṭaws, **iledjigen n yigenna,** P 7.

148 - Lahoucine, Ajgoun, **ⵜⵉⵣⵍⴳⵉⵏ ⵏ ⵓⵍⵉⵍⵉ**، P 43.

توظيف التراث الشفوي: مستوياته ومقاصده

149– اليماني قسوح، **توظيف التراث الشعبي في الأدب المكتوب بأمازيغية الريف**، مرجع سابق، ص 286

150– محمد، حجو، «الحكي الشعبي وحقيقة الناس»، مجلة المناهل، المغرب، السنة 25، عدد 64-65، 2001، ص 210.

151– محمد، حافظ دياب، »التراث الشعبي وسؤال الحداثة»، المجلة العربية للثقافة، منشورات المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، السنة 18، العدد 36، مارس 1999، ص 109.

152– مسعود بوحسين، مرجع سابق، ص 13.

153– اليماني قسوح، مرجع سابق، ص .219

154- فؤاد، ازروال، «الحكاية الشعبية في الشعر الأمازيغي الحديث»، مجلة علامات، المغرب، عدد 33، 2010، ص 128.

155- نفسه، ص 128.

156-اليماني، قسوح، مرجع سابق، ص 48.

رواية «ticri x tama n tasarrawt»، التراث في سياق السرد

157 - Mohamed, Bouzaggou, **ticri x tama n tasarrawt**, Impimerie Tarifagraph, Berkane, 1ère édition, 2001, P 36 -76 -89.

158 - Ibid, P 75- 45 – 30 -110.

159 - Ibid, P 50.

160 - Ibid, P 73 – 74.

161 - Ibid, P 72 – 65, 66.

162 - Ibid, P 13 - 81.

163 - Ibid, P 2.

المرأة والأدب الأمازيغي الجديد

164- الحسين، ايت باحسين، «دور المرأة الأمازيغية في الحفاظ على البعد الأمازيغي للهوية المغربية من خلال إبداعاتها»، كتاب: **المرأة والحفاظ على التراث الأمازيغي**، أعمال اندوة الوطنية التي نظمت يومي 26 و27 يوليوز 2005، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2008، ص 13 و14.

165- قسطاني، بن محمد، «المراة وطقوس الذاكرة في الواحات (أو طقوس إسقاط النساء للقمر)»، كتاب **المرأة والحفاظ على التراث الأمازيغي**، المرجع السابق، ص 38.

166- الحسين، ايت باحسين، مرجع سابق، ص 19.

167- راجع كتاب: المرأة والحفاظ على التراث الأمازيغي، مرجع سابق، خاصة المقالات:

- محمد، أردجال، «مساهمة المراة الأمازيغية في المقاومة من خلال النصوص الشعرية الشفهية بالجنوب المغربي (الأطلس الصغير الغربي نوذجا)»، ص 105-114.
- إبراهيم، أوبلا، «المرأة الأمازيغية والندبة في فنون أسايس (الأطلس الصغير نموذجا)»، ص 81-90.

168- محمد، شفيق، **من اجل مغارب مغاربية بالأولوية**، منشورات مركز طارق بن زياد، الرباط، 2000. ص 111.

169 - Mustapha, El Adak, «Parcours de femme : de *l'izli* à la poesie de protestation », Livre : **Chants de femmes : de la production à la recéption,** actes du colloque, Oujda 30 Avril 2009, Université Mohammed 1er, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Oujda, 2009, P 71.

170– نجيب، سيفاو، «صدور الأضمومة الشعرية الأمازيغية تاندرا ن واكال/ أنين الأرض»، الموقع الإلكتروني: www.Ahewar.org،

الحوار المتمدن، العدد 3946 - 19- يناير- 2012. يوم 04 مارس 2013.

171– محمد ارجدال، «موسيقى الألم والوجع في ديوان للشاعرة الأمازيغية خديجة أروهال»، الموقع الإلكتروني: www.Ahewar.org،

الحوار المتمدن، العدد 2899. 26 - 1 - 2010. يوم 03 مارس 2013.

172 - Mustapha, El Adak, «Parcours de femme : de l'*izli* à la poesie de protestation », Livre : **Chants de femmes : de la production à la recéption**, P 71.

173– خديجة، إيكن، «حوار مع الشاعرة والكاتبة الأمازيغية خديجة إيكن»، الموقع الإلكتروني: www.Tamghart.com. يوم 9 مارس. 2013

نشر هذا الحوار الذي أجرته رشيدة أمرزيك في جريدة العالم الأمازيغي، العدد، 126 ديسمبر. 2010

رواية ⵉⵣⵓⵔⴰⵏ / (الجذور): المرأة تقاوم

174 – ⵙⴰⵄⵉⴷⴰ, ⵃⵔⵛⴰⵜ، **ⵉⵣⵓⵔⴰⵏ**، Publication Institut Royal de la Culture Amazighe, Imprimerie El Maarif Al Jadida, Rabat, 2011, P 8.

175 - Ibid, P 12.

176 - Ibid, P 14.

177 - Ibid, P 24.

المجموعة القصصية: ⵉⵣⵔⵎⴰⵏ ⵏ ⵜⴰⴷⵊⵙⵜ، حكاية المراة لم تنته بعد

178 - Maysa, Rachida Lmarraki**, izrman n tadjst,** Publication Institut Royal de la Culture Amazighe, Imprimerie El Maarif Al Jadida, Rabat, 2006, P 55.

179 - Ibid, P 56.

180 - Ibid, P 86.

181 - Ibid, P 72.

182 - Ibid, P 57.

وأخيرا التفيناغ، إشكالية الحرف

183- الحسين المجاهد، مرجع سابق، ص 17.

184- بقاسم الجطاري وعيد الرزاق العمري، مرجع سابق، ص 79.

185- محمد، أوسوس، «بعض الملامح العامة للتجربة الشعرية الشبابية الأمازيغية الحديثة بسوس»، مرجع سابق، ص 42.

186 - محمد، المدلاوي، « فصيلة الأسئلة المغيبة في النقاش حول حرف كتابة الأمازيغية (1)»، الموقع الإلكتروني : 28 ، www.ahewar.org.فبراير . 2013

وهذا المقال نشر على حلقتين في جريدة الأحداث المغربية ،يومي 12 و 17أكتوبر . 2003

187- نفسه.

188 -Ahmed, Boukous, Revitalisation de la langue amazighe, Défis, enjeux et statégies, Publication Institut Royal de la Culture Amazighe, Imprimerie Top Press , Rabat , 2012, P 223.

189- محمد، بودهان، «من معركة الحرف إلى معركة تيفيناغ»، الموقع الإلكتروني:.www. Tawiza.x10 28 فبراير2013. نشر هذا المقال بجريدة «تاويزا»، مارس 2003.

190- نفسه.

191- للتوسع أكثر في هذا المجال راجع كتاب أحمد بوكوس السابق، الفصل العاشر، ص 221 – 236.

192 - Ahmed, Boukous, **Revitalisation de la langue amazighe, Défis, enjeux et statégies, P 228.**

193- عبد السلام، بن ميس، «بأية أبجدية ينبغي أن نكتب اللغو الأمازيغية»، مجلة نوافذ، المغرب، عدد 17 ت 18، غشت 2002، ص 153.

194 - Ahmed, Boukous, **Revitalisation de la langue amazighe, Défis, enjeux et statégies,** P 253.

أفاق الأدب الأمازيغي الجديد

195 – يمكن الرجوع إلى كتاب: **بيبليوغرافيا الإبداع الأدبي الأمازيغي بالمغرب** (1968- 2010م)، محمد، افقير وأحمد ، المنادي، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ، للإطلاع على كل المبدعين والأدباء الذين ساهموا في إثراء هذا الأدب وعلى أعمالهم وإنجازاتهم.

196– عبد الحميد عقار، (تقديم لملف العدد)، مجلة أفاق، المغرب، عدد 72، نوفمبر 2006، ص 57.

197– أحمد، عصيد، مرجع سابق، ص 41.

المراجع

الدراسات والأبحاث

♦ الكتب بالعربية

• إبراهيم، أخياط، **النهضة الأمازيغية، كما عشت ميلادها وتطورها**، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة الأولى، 2012.

• بلقاسم، الجطاري وعبد الرزاق، العمري، **الأدب الأمازيغي بالريف، من الشفاهية إلى الكتابة ومأزق الترجمة**، مطبعة الشرق، وجدة، الطبعة الأولى، 2008.

• جميل، حمداوي، **الريف بين العدوان والتهميش والبحث عن الذات**، سلسلة شروق، عدد 2، يونيو 2009، مطبعة طوب بريس، الرباط.

• جميل، حمداوي، **المسرح الأمازيغي**، مطبعة الجسور، وجدة، **الطبعة** 1، 2009.

. **عبد الله، شريق، إشكاليات وتجليات ثقافية في الريف، (كتاب مشترك)**، مطبعة إمبريال، سلا، الطبعة1، 1994.

• الحسن، بن محمد الوزان الفاسي، **وصف إفريقيا**، الجزء الأول، ترجمة محمد حجي ومحمد الأخضر، منشورات الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة 2، 1983.

• الحسين، وعزي، **نشأة الحركة الثقافية الأمازيغية بالمغرب، سيرورة تحول الوعي بالهوية الأمازيغية من الوعي التقليدي إلى الوعي المعاصر**، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2000. .

• فؤاد، ازروال وجميل، حمداوي، **قراءات في الشعر الأمازيغي المعاصر بالريف، (**كتاب مشترك مع جميل حمداوي)، دار النشر الجسور، وجدة، الطبعة 1، 1997.

• محمد، أفقير وأحمدالمنادي، **بيبليوغرافيا الإبداع الأدبي الأمازيغي بالمغرب** (1968- 2010م، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، .

• محمد أقضاض، **شعرية السرد الأمازيغي**، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة ألأولى، 2007.

• محمد، حمداوي، **ذاكرة المهرجان الربيعي لمسرح الطفل، رحلة حلم وإبداع**، منشورات حركة الطفولة الشعبية- فرع الناظور.

• محمد، الكغاط، **بنية التأليف المسرحي بالمغرب، من البداية إلى الثمانينات**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، الطبعة1، 1986.

• محمد، مستاوي، **حجو - غ - لبرلمان**، منشورات إدكل، الرباط، الطبعة 1، 2005.

• مارمول، كربخال، **إفريقيا**، الجزء الأول، ترجمة محمد حجي ومحمد زنيبر وأحمد التوفيق وأحمد بنجلون، منشورات الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرباط، ،1984.

• محمد، شفيق، **من اجل مغارب مغاربية بالأولوية**، منشورات مركز طارق بن زياد، الرباط، 2000.

• والترج. أونج، **الشفاهية والكتابة**، ترجمة د. حسن البنا عزالدين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 182، فبراير 1994.

• اليماني، قسوح، **توظيف التراث الشعبي في الأدب المغربي المكتوب بأمازيغية الريف**، مطبعة مطابع تلاإنوار المغاربية، وجدة، الطبعة 1، .2009.

• كتاب: **الثقافة الشعبية، الوحدة في التنوع**، أعمال الدورة الأولى - من 18 إلى 31 غشت 1980، جمعية الجامعة الصيفية بأكادير، مطبعة فضالة، المحمدية.

• كتاب: **تاسكلا تمازيغيت، مدخل إلى الأدب الأمازيغي**، أعمال الملتقى الأول للأدب الأمازيغي بالدار البيضاء - 17 و18 ماي 1991، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1993.

• كتاب: **المرأة والحفاظ على التراث الأمازيغي**، أعمال اندوة الوطنية التي نظمت يومي 26 و27 يوليوز 2005، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2008.

• كتاب **الهجرة في الثقافة الأمازيغية**، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2011.

• كتاب **المسرح الأمازيغي، في الجذور والممارسة**، أشغال اليوم الدراسي حول المسرح الأمازيغي – 16 أبريل 2008، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطيعة المعارف الجديدة، الرباط، ، الطبعة الأولى، 2011.

• كتاب: **الإبداع الأمازيغي وإشكالية النقد**، أشغال ندوة 28 دجمبر 2009، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، دار المعارف الجديدة، ، الرباط.

♦ الكتب بالفرنسية

- Ahmed, Boukous, **Revitalisation de la langue amazighe, Défis, enjeux et statégies**, Publication Institut Royal de la Culture Amazighe, Imprimerie Top Press , Rabat , 2012.
- Anne, Ubersfeld, **Lire le théâtre 2, L'école du spectateur**, Edison BELIN, Paris, 1996.
- Daniela, Merolla, **De l'art de la narration on tamazight (Berbére), 200 ans d'études, état des lieux et persctives,** Publication de Centre de Reccherche Berbére-Inalco, M.S- 21- ussan amaziv, Edition PEETERS, Paris, 2006.
- Livre : La littérature amazighe, Oralité et Ecriture, Spécificités et Perspectives, actes du colloque international, Rabat 23, 24 et 25 octobre 2003, Publication Institut Royale de la Culture Amazighe, Imprimerie El Maarif Al Jadida, Rabat, 2005.
- Livre : **Chants de femmes : de la prodiction à la reception,** actes du colloque,Oujda 30 Avril 2009, Université Mohammed 1er, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Oujda, 2009.

♦ المجلات والدوريات

- مجلة **أمود**، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، عدد 3و4، مايو 1991.
- مجلة **المجلة العربية للثقافة**، منشورات المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، السنة 18، العدد 36، مارس 1999.
- مجلة **المناهل**، المغرب، السنة 25، عدد 64-65، 2001.
- مجلة **نوافذ**، المغرب، عدد17- 18، غشت 2002.
- مجلة **آفاق**، المغرب، عدد 72، نوفمبر 2006.
- مجلة **أسيناك**، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، عدد 2، سنة 2009.
- مجلة **أسيناك**، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، المغرب، عدد 4-5، 2010.
- مجلة **علامات**، المغرب، عدد 33، 2010.
- Revue : **Tifawt**, Maroc, Vol 2, N 8, Printenps 1996.

♦ المواقع الإلكترونية

- الموقع الإلكتروني: **www.tirrawal.canalblog.com** . 6 نوفمبر 2013 «عزالدين الخراط، «السيرة الشعرية للأنثى الأمازيغية:قراءة نقدية في ديوان «تينو» للشاعرالمغربي محمد واكرار، (منشورة بجريدة العلم)»
- الموقع الإلكتروني: **www.nashess.com** . 10 يناير2013

« محمد، بوزكو، (حوار)».

- الموقع الإلكتروني: **www.alalam.ma**، الخميس، 10 يناير 2013.

«مصطفى، ملو، (حوار)».

- الموقع الإلكتروني : **www.nadorcity.com** ، 24 مارس 2011.

« محمود، بلحاج، «الهوية والديني في حياة المهاجرين المغاربة بهولنده».

- الموقع الإلكتروني: **www.Ahewar.org**
- نجيب، سيفاو، «صدور الأضمومة الشعرية الأمازيغية تاندرا ن واكال/ أنين الأرض»، الحوار المتمدن، العدد 3946 - 19- يناير- 2012. يوم 04 مارس 2013».
- محمد ارجدال، «موسيقى الألم والوجع في ديوان للشاعرة الأمازيغية خديجة - أروهال»، الحوار المتمدن، العدد 2899. 26 - 1 - 2010. يوم 03 مارس 2013.
- محمد، المدلاوي، « فصيلة الأسئلة المغيبة في النقاش حول حرف كتابة الأمازيغية (1)»، أكتوبر2003.»
- الموقع الإلكتروني: . **www. Tamghart.com** يوم 9 مارس. 2013

« حوار مع الشاعرة والكاتبة الأمازيغية خديجة إيكن».

- الموقع الإلكتروني: **www. Tawiza.x10** . 28 فبراير. 2013

« محمد، بودهان: «من معركة الحرف إلى معركة تيفيناغ»

♦ الإبداعات الأدبية

- ⵍⴰⵃⴱⵉⴱ, ⴼⵓⴰⴷ, **ⵜⴰⵎⵙⵙⵓⵎⴰⵏⵜ,** Publication Institut Royale de la Culture Amazighe, Imprimerie El Maarif Al Jadida , Rabat, 2008.
- ⵄⵓⴱⴷⵓⵍⵃⴰⵎⵉⴷ, ⵍⵢⴰⵏⴷⵓⵣⵉ, **ⴼⵉⵜⵓ,** Imprimerie Al Anwar Al Magharibia, Oujda, 2011.
- ⵙⴰⵄⵉⴷⴰ, ⴼⵖⵃⴰⵜ, **ⵉⵣⵓⵖⴰⵏ**, Publication Institut Royale de la Culture Amazighe, Imprimerie El Maarif Al Jadida, Rabat, 2011.
- ⵙⴰⵄⵉⴷⴰ, ⴼⵖⵃⴰⵜ, **ⵉⵣⵓⵖⴰⵏ**, Publication Institut Royale de la Culture Amazighe, Imprimerie El Maarif Al Jadida, Rabat, 2011.
- ⵔⵔⴰⴼⵉ ⵎⵓⵎⵏ ⵄⴰⵍⵉ, **ⴰⵢⴰⵔⴰⵙ ⵏ ⵡⵓⵔⵢ,**
مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة 1، 2009
- أحمد، الزياني، **أذ - اريغ ذك - وزرو**، منشورات إزوران، أوتريخت، هولنده، الطبعة 1، 1993.
- Abdllah, Sabri, **Tullisin i Tifa**, Publication «Atelier Agadir», Imprimerie Sous Impression, Agadir
- Ahmad, Ziani, **iɣmbab yarezun x wuem-nsen deg wudem n waman,** Imprimerie Tarifagraph, Berkane, 2002.
- Lahoucine, Ajgoun, **ⵜⵉⵣⵍⴼⵉⵏ ⵏ ⵓⵍⵉⵍⵉ,** Imprimerie Al Aqlam, Agadir, 1ère édition, 2007.
- Maysa, Rachida Lmarraki**, izrman n tadjst,** Publication Institut Royal de la Culture Amazighe, Imprimerie El Maarif Al Jadida, Rabat, 2006.
- Mohamed, Bouzaggou**, ticri x tama n tasarrawt**, Impimerie Tarifagraph, Berkane, 1ère édition, 2001.
- Mohamed, Ouagrar Ahlafi, **TINU** , Imprimerie Sous Impression, Agadir.
- Sa3id abarnus , **taslit n wẓṛu**, imprimerie, Al Anouar Al Magharibiya, Oujda.
- ɛumar ṭaws, **Iledjigen n yigenna,** Imprimerie Impérial. Rabat.

الفهرس

تقديم.. **3**

مدخل عام... **5**

الفصل الأول: الأدب الأمازيغي الجديد بالمغرب، نشأته وفنونه........... **11**

- بواعث النشأة وظروفها.................................. **17**
- الإبداع الشعري، ملامح التجديد ومظاهره.......................... **23**
  ديوان (TINU)، بلاغة المعنى والفضاء.......................... **27**
  ديوان ⵣⵉⵜⵓ، آلام التيه والحيرة.............................. **33**
- الأجناس السردية، القصة القصيرة والرواية.......................... **39**
  المجموعة القصصية، tullisin i tifu
  البادية وأهلها.................................... **44**
  قصة ⵜⴰⵎⵙⵙⵓⵎⴰⵏⵜ، الحكاية والحكمة........................ **48**
- التأليف المسرحي، البدايات المترددة.......................... **53**
  مسرحية تاسبيت ن وزرو.............................. **56**
- الأدب الأمازيغي بالمهجر، آلام على الضفتين...................... **63**
  تجربة مؤسسة «إزوران» ببلاد هولنده.......................... **66**
  أحمد الزياني، شاعر الهجرة المجدد.......................... **69**

الفصل الثاني: من قضايا الأدب الأمازيغي الجديد.................. **75**

- الإبداع والهوية، المنظورات والإنجاز.......................... **81**
  (ⴰⵡⴰⵍ, ⴰⴽⴰⵍ, ⴰⵣⵅⴰⵏ)في الشعر.......................... **85**

ـ توظيف التراث الشفوي ، مستوياته ومقاصد................................ 91
رواية «ticri x tama n tasarrawt» ،
التراث في سياق السرد.. 95
ـ المرأة والأدب الأمازيغي الجديد.. 101
رواية «ⵉⵣⵓⵇⴰⵏ» ، المرأة تقاوم.. 105
المجموعة القصصية «ⵉⵣⵔⵎⴰⵏⵏ ⵜⴰⴷⵊⵙⵜ»
حكاية المرأة لم تنته بعد.. 108
ـ إشكالية الحرف ، وأخيرا التفيناغ.. 113
آفاق الأدب الأمازيغي الجديد.. **117**
الهوامش والمراجع.. **119**
الفهرس.. **143**

يضم الأدب الأمازيغي المعاصر بالمغرب من الإبداعات الشعرية والسردية والمسرحية ما يعد بتأسيس أدب عصري له هويته الخاصة وملامحه المائزة، وما يجعل منه عنصرا فعالا في الأدب والثقافة الوطنيين، وعاملا هاما في إظهار القيمة المضافة المفترضة للثقافة الأمازيغية. وهو أدب له قيمه الفنية والفكرية وعلاقاته الظاهرة والمضمرة مع محيطه وماضيه، وله ينابيعه التخيلية والثقافية و طرائقه في التشكل الفني وفي الحديث عن كل القضايا المحلية الخاصة والعامة والمواضيع الإنسانية الشاملة.

ⵜⴰⵙⴽⵍⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵜⴰⵎⴰⵢⵏⵓⵜ ⴷⵉ ⵍⵎⵖⵔⵉⴱ, ⴷⴰⵢⵙ ⵣⴳ ⵓⵙⵏⴼⵍⵓⵍ ⴷⵉ ⵜⵎⴷⵢⴰⵣⵜ ⴷ ⵡⴰⵍⵍⴰⵙ ⴷ ⵓⵎⵣⴳⵓⵏ ⵎⵉⵏ ⵉⵣⵎⵎⴰⵔⵏ ⴰⴷ ⵉⵙⴽⴰ ⵉⵛⵜ ⵏ ⵜⵙⴽⴰⵍ ⴷ ⵜⴰⵜⵔⴰⵔⵜ ⵖⴰⵔⵙ ⵜⴰⵎⴰⴳⵉⵜ ⴷ ⵜⵉⴼⵔⴰⵙ ⵏⵏⵙ, ⴷ ⵎⵉⵏ ⵉⵣⵎⵎⴰⵔⵏ ⴰⴷ ⵣⵥⴰⵢⵙ ⵉⴳⴳ ⵉⵊⵊ ⵏ ⵓⴼⵔⴷⵉⵙ ⴷ ⴰⵎⴳⴳⴰⵢ ⴷⵉ ⵜⵙⴽⵍⴰ ⴷ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵜⴰⵏⴰⵎⵓⵔⵜ. ⵏⵜⵜⴰⵜ ⴷ ⵉⵛⵜ ⵏ ⵜⵙⴽⵍⴰ ⵖⴰⵔⵙ ⴰⵜⵉⴳⵏ ⵉⵥⵓⵕⴰⵏⵏ ⵏⵏⵙ, ⴷ ⵉⵎⵢⴰⵙⵙⴰⵏⵏ ⵏⵏⵙ - ⵉⴱⴰⵏⵏ ⵏⵉⵖ ⵉⴼⴼⴰⵔⵏ - ⴰⴽⴷ ⵜⵎⵏⴰⴹⵜ ⴷ ⵓⵎⵣⵔⵓⵢ ⵏⵏⵙ. ⵖⴰⵔⵙ ⵉⵥⵡⵕⴰⵏ ⵏⵏⵙ ⴷ ⵜⵍⵖⵡⵉⵏ ⵏⵏⵙ ⵉ ⵣⵉ ⵉⵙⵙⴰⵡⵍ ⵅⴼ ⴽⵓ ⵜⵉⵎⵙⵍⴰⵢⵉⵏ ⵜⵉⴷⵖⵔⴰⵏⵉⵏ ⴷ ⵜⵏⴰⵎⵓⵔⵉⵏ ⴷ ⵜⵉⵏⵏⵉ ⵜⵉⵎⴰⴹⵍⴰⵏⵉⵏ.

25 درهم

الأدب الأمازيغي المعاصر بالمغرب: مظاهره وقضاياه

2015